Analisi del film e storia del cinema

Cartoline dal Nord:

Finlandia e Norvegia

Venezia 2000

2 0 5 0 0

Bianco & Nero
Rivista bimestrale della Scuola Nazionale di Cinema
a. LXI n. 5, settembre-ottobre 2000

Direttore
Lino Micciché

Comitato scientifico
Lino Micciché, Gianni Amelio, Adriano Aprà,
Francesco Casetti, Lorenzo Cuccu, Caterina d'Amico

Redazione
Stefania Parigi

Segreteria di redazione
Caterina Cerra

Progetto grafico
Altocontrasto-Roma

Impaginazione
Alberto Guerri

Si ringrazia
la Mikado e la Reale Ambasciata di Norvegia

Direzione e redazione
Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, via Tuscolana 1524, 00173 Roma
Tel. e fax 06-7222369 Tel. 06-72294.394/396
e-mail: biancoenero@snc.it

Amministrazione, abbonamenti, promozione
Marsilio Editori S.p.a.
Marittima Fabbricato 205
30135 Venezia
Tel. 041-2406511
Fax 041-5238352

Stampato da La Grafica & Stampa editrice s.r.l., Vicenza

Registrazione del Tribunale di Roma n. 975 del 17 giugno 1949
Dir. resp.: Lino Micciché

Responsabile attività editoriali
Ornella Mastrobuoni

ISBN 88-317-7477-8

In copertina
Nargess Mamizadeh ne *Il cerchio* di Jafar Panahi

Bianco & Nero
SOMMARIO 5/2000

Martin Garfalk e Jan "Devo" Kornstad in *Ti kniver i hjertet* di Marius Holst

Il cinema nel paese dei fiordi

Francesco Bono

Sulla carta dell'Europa cinematografica la Norvegia tende per molti versi a costituire una casella vuota, uno spazio in cui si fa fatica a collocare un film o un regista, al di là di un incontro a un festival o di un titolo visto fortuitamente. Stretta fra la Svezia e la Danimarca, che vantano entrambe una tradizione cinematografica di tutto rispetto, la Norvegia non conta un regista a cui venga riconosciuto un posto nella storia del cinema. Né s'intravede all'orizzonte un *enfant terrible* del calibro di Lars von Trier o di Aki Kaurismäki, a cui in questi anni la produzione danese o finlandese deve un posto in prima fila nel panorama internazionale. A questi autori la Norvegia può contrapporre solamente un'attrice, Liv Ullmann, alla quale il paese dei fiordi ha dato i natali, ma il cui nome è legato piuttosto al cinema di Ingmar Bergman. Esiguo è infatti il suo apporto alla produzione nazionale, e fra i suoi film da regista, *Sophie* (1992) e *Kristin Lavransdatter* (1995), entrambi di produzione norvegese, sono quelli che in genere hanno persuaso di meno, mentre è stato ovunque lodato *Enskilda Samtal* (*Conversazioni private*, 1997), che l'attrice ha girato sulla base di un copione del maestro svedese.

Per introdurre queste note sulla produzione norvegese dagli anni '90 alle soglie del nuovo millennio, che prendono spunto da una rassegna svoltasi a Roma agli inizi di giugno[1] e proseguono idealmente una indagine avviata dall'autore negli anni '80[2], alla ricerca di una immagine che possa in qualche modo condensare il carattere del cinema norvegese di questi anni, ci è venuta alla mente quella del Giano bifronte, della divinità latina che la tradizione raffigura con un doppio volto. Così ci appare anche il cinema norvegese di questi anni, doppio o, per prendere in prestito un termine dalla psichiatria, schizofrenico. Con una parte che si muove nel solco della tradizione, prediligendo temi, storie, personaggi abitualmente caratterizzanti il cinema scandinavo, raccontati in film dall'impianto classico, con un linguaggio poco incline all'innovazione in campo narrativo o figurativo, e un'altra che invece guarda di preferenza all'estero e, in particolare, a Hollywood, per attingere da oltremare i suoi modelli, con l'obiettivo di una produzione di genere in grado al tempo stesso di esibire un marchio d'autore.

Al volto "tradizionale" appartengono le trasposizioni di testi della letteratura scandinava, come *Landstrykere* (Vagabondi, 1989) di Ola Solum, da un romanzo di Knut Hamsun, o *Telegrafisten* (Il telegrafista, 1993) e *Sofies Verden* (Il mondo di Sofia, 1999), entrambi di Erik Gustavson, che portano sullo schermo rispettivamente un romanzo di Knut Hamsun (con Henrik Ibsen è certamente lo scrittore più frequentato dal cinema in Norvegia) e il bestseller di Jostein Gaarder (uscito anche in Italia con il titolo *Il mondo di Sofia*), o *Kristin Lavransdatter* di Liv Ullmann, da un romanzo di Sigrid Undset, che nel 1928 vinse il premio Nobel per la letteratura. Un film quest'ultimo che delude in parte le aspettative, ma è appassionato e sincero. Se *Landstrykere* o *Telegrafisten* si accontentano d'illustrare il testo d'origine, affidandosi alla bellezza del paesaggio, ma facendone una cartolina, Liv Ullmann – con la storia di una ragazza che nella Norvegia del XIV secolo si ribella alle leggi della società, al padre e al marito – si collega ai ritratti di donne che, a partire da *Hustruer* (Mogli, 1975) di Anja Breien, che la regista ha poi aggiornato con *Hustruer-Ti år etter* (Mogli-Dieci anni dopo, 1985) e *Hustruer III* (Mogli III, 1996), punteggiano significativamente il cinema norvegese, arricchendolo di uno sguardo al femminile.

Peculiare è anche l'attenzione che insistentemente viene dedicata all'universo dell'adolescenza, al momento del passaggio dall'età dell'infanzia al mondo dei grandi, momento che da adulti si ricorda spesso con sentimenti contrastanti. I film norvegesi abbondano di bambini e di adolescenti che in vario modo si confrontano con la realtà[3]. Cambia la collocazione sociale, ora sono ricchi, ora appartengono a famiglie d'impiegati o di operai, e varia l'epoca in cui si svolgono le storie. Nella gran parte dei casi si tratta della Norvegia di oggi. Talvolta si torna invece al passato, per raccontare come il paese era una volta. Ma in comune i film hanno una adesione al mondo rappresentato, che li distingue dalle pellicole per bambini d'oltreoceano.

È un filone che prende l'avvio all'inizio degli anni '80 – in risposta al cinema "ideologico" dominante nel decennio precedente, in cui le storie, spesso al servizio di una tesi che le precedeva, avevano soltanto funzione illustrativa[4] – con i film di Laila Mikkelsen *Liten Ida* (Piccola Ida, 1981) e di Vibeke Løkkeberg *Løperjenten* (La bambina in corsa, 1981). Sono film che nulla hanno a che spartire con le pellicole che Hollywood sforna sui bambini, sul tipo di *Home Alone* (*Mamma, ho perso l'aereo*). Lì ci si serve dei bambini per il divertimento degli adulti, i piccoli sono delle pesti, pronti a distruggere una casa in un nonnulla, e i grandi ne subiscono passivamente l'azione. Il mondo che abitano i personaggi somiglia a quello dei *cartoons*, simula la realtà, ma nell'intimo è astratto e irreale: niente accade sul serio. Al contrario, nei film norvegesi l'universo dei bambini e degli adolescenti è trattato con rispetto e comprensione, e col-

Bjørn Skagestad ed Elisabeth Matheson in *Kristin Lavransdatter* di Liv Ullmann

pisce favorevolmente la capacità dei cineasti di assumere il punto di vista dei protagonisti, per restituirci il mondo con i loro occhi.

Se qualcosa a questo filone può essere rimproverato, è l'intento didattico che insistentemente fa capolino fra le pieghe delle storie, la volontà di spiegare gli adolescenti allo spettatore, con l'obiettivo di insegnargli qualcosa. Si avverte in questi film il proposito di fare del cinema anche uno strumento di educazione che, se ne può costituire un limite, quando il "messaggio" si fa didascalico, rappresenta tuttavia un tratto che caratterizza profondamente il rapporto del paese con il cinema, definendo le aspettative della società nei confronti del *medium*. In proposito si ricorda che la Norvegia è l'unico paese dell'Europa capitalista in cui, in nome di un controllo culturale sul cinema, l'esercizio è in gran parte in mano ai comuni, che con i proventi hanno spesso costruito scuole o musei.

Fra i film sull'adolescenza o l'infanzia, diversi sono i titoli che, dalla metà degli anni '90 a oggi, si guadagnano una segnalazione. Pensiamo a *Du pappa...* (Tu, papà, 1994) di René Bjerke, che si presenta come una variazione su un tema (il passaggio all'età adulta di un adolescente, la ribellione al padre e l'esperienza dell'amore con una coetanea) e una situazione (l'estate, il mare e una vacanza fra le isole in barca a vela), che per molti versi rappresentano un archetipo nell'immaginario del cinema scandinavo. È inevitabile che venga alla mente il film di Ingmar Bergman *Sommaren med Monika* (*Monica e il desiderio*, 1953),

ma sarebbe una semplificazione pensare il rapporto in termini d'influenza. Piuttosto, è il segno della circolazione di certi temi all'interno del cinema scandinavo, con le radici che affondano nella società e nella cultura dell'area.

È anche il caso del film di Berit Hesheim *Søndagsengler* (L'angelo della domenica, 1996), che sarebbe improprio definire "bergmaniano", come da parte di alcuni è stato fatto[5], pur comprendendo la tentazione, alla luce delle somiglianze di *Søndagsengler* con *Söndagsbarn* (Il bambino della domenica) di Daniel Bergman, che il figlio del regista trae da una sceneggiatura del padre, per narrare il difficile rapporto di costui con il genitore, un pastore protestante. Con *Søndagsengler* Berit Nesheim ci racconta infatti lo scontro di una ragazza con il padre, un pastore della chiesa di Dio, ma significativa ci appare la scelta di opporre alla figura dell'uomo – che si propone agli occhi della famiglia e della comunità come il depositario della verità e dei valori, ma del quale scopriamo anche l'ambiguità e le contraddizioni – una donna, la figlia, portando la ribellione della protagonista al di fuori della sfera privata: la sua, infatti, si configura anche come la ribellione di una metà della società, delle figlie, delle mogli e delle madri, contro l'autorità che tradizionalmente l'uomo detiene ed esercita sulla donna.

Anche nei film *Frida-Med hjertet i hånden* (Frida-Col cuore in mano, 1991) e *Høyere enn himmelen* (Al di là del cielo, 1993) Berit Nesheim, che si forma negli anni '70 in televisione, pone al centro delle proprie storie una adolescente, prediligendo un punto di vista al femminile sulle cose, come fa anche Torun Lian (che con Berit Nesheim firma la sceneggiatura di *Frida*), nel suo film d'esordio *Bare skyer beveger stjernene* (Solo le nuvole muovono le stelle, 1998), seguendo l'elaborazione del lutto faticosamente compiuta da una undicenne dopo la morte del fratello più piccolo. Del film si apprezza la credibilità che hanno i personaggi dei bambini, ma ciò finisce in parte per andare a spese degli adulti, che restano delle sagome sullo sfondo della vicenda. Se ciò può costituire un limite, lo squilibrio in una certa misura sembra intenzionale, rispondendo alla volontà di mettere in rilievo il mondo dei bambini, capaci di spezzare il silenzio degli adulti.

Si avverte in questi film uno sguardo al femminile, tratto che caratterizza significativamente la produzione norvegese più recente, dove la presenza di donne fra i cineasti è importante e rappresenta al tempo stesso lo specchio di una società in cui dal 1986 al 1994 il primo ministro è stato una donna e una legge stabilisce che lo siano almeno il 40% dei dirigenti dello stato.

Come *Søndagsengler* – che si svolge nella Norvegia degli anni '50, collocando il confronto della figlia con il padre nel clima conservatore in cui il paese si trovava all'epoca, emblematicamente reso dalla regista con l'op-

posizione fra i corali di Bach e il *sound* di Pat Boone – anche *Ti kniver i hjertet* (Dieci coltelli nel cuore, 1994) di Marius Holst, uno dei lungometraggi d'esordio più apprezzati degli anni '90, situa la storia nel contesto del dopoguerra, pur non determinandone con esattezza gli anni. Al centro di questo film troviamo il rapporto fra un adolescente e un ventenne, che affascina il ragazzo col suo carisma. Il regista colloca la vicenda nell'arco di una estate, ma l'immagine stagionale che offre contrasta significativamente con quella tradizionale: l'estate non è il momento della gioia, del sopravvento dei sensi, della libertà dei corpi che si scoprono in armonia con la natura. L'estate che Otto e Frank trascorrono insieme, è cupa, grigia come le mura delle case popolari fra cui Marius Holst li confina.

Se per il Marius Holst o la Berit Nesheim di *Ti kniver i hjertet* e *Søndagsengler* la Norvegia del dopoguerra costituisce soltanto un contesto e non un oggetto d'indagine, Alexander Røsler affronta con *Mendel* (1997) un pezzo della storia d'Europa, la tragedia dell'olocausto e le difficoltà di ritorno alla vita dei sopravvissuti. In parte autobiografico (il regista è giunto in Norvegia dalla Germania all'indomani della guerra), il film racconta di un ragazzo di dodici anni, figlio di una coppia di ebrei di nazionalità tedesca, che trovano rifugio in Norvegia dopo la guerra, e diviene una riflessione sull'impossibilità di spiegare, ad altri che non l'abbiano vissuto, cosa sia stato l'olocausto. Al tempo stesso Alexander Røsler, che lavora dagli anni '70 nel campo del documentario, traccia con umorismo un ritratto della Norvegia all'indomani della guerra, dove il pacifismo si mescola contraddittoriamente con il disprezzo per la Germania, e la compassione per le vittime del Terzo Reich con l'intolleranza nei confronti della fede che professano. Abilmente il regista ci offre un'immagine dell'epoca, lavorando sul dettaglio.

All'opposto dei film ora menzionati, si colloca un gruppo di pellicole a forte spettacolarità, o che comunque vi ambiscono, situate esplicitamente nel campo della produzione di genere, con un occhio a Hollywood. Se i modelli paiono Quentin Tarantino o John Woo, l'obiettivo commerciale cui puntano è il pubblico giovanile, che in Norvegia come nel resto d'Europa preferisce la produzione d'oltreoceano. Sono l'altra faccia del cinema norvegese di fine millennio, una sorpresa per lo spettatore, che difficilmente associa il cinema scandinavo al thriller o all'*action movie*. Insolite appaiono anche le immagini che ci propongono, estranee all'eredità iconografica del film nordico.

Pensiamo alla Oslo che fa da sfondo alla vicenda di uno scrittore e un trafficante di droga di cui ci racconta *Livredd* (Spaventato a morte, 1997) di Are Kalmar. Non è la città che conosciamo dagli opuscoli del turismo, placidamente adagiata al termine di un fiordo, con il museo di Edward Munch. È una metropoli sordida, indifferente, brutale, alla stregua della

Søndagsengler di Berit Nesheim

Oslo in cui Carl Jørgen Kiønig, al primo film dopo una carriera in Tv, ambienta *Salige er de som tørster* (Beati gli assetati, 1997), un poliziesco dall'impianto tradizionale, tratto da un racconto di Anne Holt, scrittrice di gialli di successo in Norvegia, che è stata anche Ministro della Cultura. Il film sorprende per lo stile adottato, che denuncia platealmente l'assunzione a modello di certa produzione asiatica o hollywoodiana: le immagini sgranate, il montaggio che viola volutamente le regole, la macchina da presa perennemente in movimento, che si aggira fra gli interpreti.

Queste caratteristiche accomunano *Salige er de som tørster* a *Weekend* di Erik Gustavson, uno dei registi di punta degli anni '90, in grado di passare agilmente dal film per bambini (*Herman*, 1990) all'adattamento di un racconto di Knut Hamsun (*Telegrafisten*, 1993), e che nel 1986 con *Blackout* si era già ispirato a personaggi ed atmosfere del *noir* degli anni '40. Anche *Weekend* soffre per le involuzioni della sceneggiatura, l'eccesso dei colpi di scena, la gratuità dei dialoghi, ma in parte lo riscatta un uso accorto del paesaggio (un gruppo d'isole a un passo dalla costa fa da sfondo al thriller), tratto tipico di molto cinema d'azione norvegese che, nei suoi esiti migliori, fa del paesaggio un punto di forza[6].

Un esempio l'offre *Brent av frost* (Bruciato dal gelo, 1997) di Knut Erik Jensen, che colloca fra le lande e i ghiacci della Norvegia del Nord, la vicenda di un partigiano di fede comunista il quale, anche dopo la guerra, continua a lavorare per l'Unione Sovietica. Particolare è la struttura del

racconto, cui il regista dà la forma di un puzzle, chiedendo allo spettatore di ricomporne i pezzi per farsi un quadro della vicenda, che s'ispira a una storia realmente accaduta. Knut Erik Jensen si era già fatto notare con *Stella Polaris* (1993), una evocazione della guerra, vista attraverso gli occhi di una famiglia di pescatori nel Nord del paese. Disinteressandosi alla coerenza del racconto, il regista rinuncia qui ai dialoghi, per affidarsi interamente alle immagini, perché comunichino le sensazioni dei personaggi, l'angoscia e la follia del conflitto. Notevoli sono il lavoro sul visivo, pur a detrimento della storia e dei personaggi, e l'uso del paesaggio del grande Nord, a cui il regista conferisce un carattere visionario, allucinatorio.

Per la mescolanza dello stile dell'*action movie* d'oltreoceano con storie invece connesse alla realtà del paese, e per l'impiego del paesaggio in funzione di amplificazione dello scontro fra i personaggi, dietro *Brent av frost* o *Kjaerlighetens kjøtere* (Bastardi d'xamore, 1995) di Hans Petter Moland – dove l'ostilità della natura nell'artico innesca lo scontro fra un cacciatore di pelli, uno scienziato e un poeta che la necessità costringe insieme – s'intravvede la lezione di *Orions belte* (La cintura di Orione, 1985) di Ola Solum. Questi, assieme al Nils Gaup di *Veiviseren* (Il pioniere, 1987), apre la strada a metà degli anni '80 al cinema d'azione norvegese, capace di coniugare modelli stranieri con un tratto nazionale. Dopo il successo di *Veiviseren*, che acquistato da una *major* americana si è visto anche in Italia (*L'arciere di ghiaccio*), Nils Gaup ha lavorato per la Disney (*Shipwrecked*, 1990) e il suo thriller *Hodet over vannet* (1993) è stato rifatto a Hollywood (*Head Above Water/Acque profonde*) con Harvey Keitel e Cameron Diaz.

Contiguo alla produzione di genere, ma capace di piegare le convenzioni a una riflessione sull'impossibilità di tracciare una linea fra il bene e il male, la colpa e l'innocenza, *Insomnia* (1997), che segna l'esordio di Erik Sjoldbjaerg, costituisce uno dei risultati migliori dello sforzo, da parte del cinema norvegese, per affrancarsi dalle consuetudini, dalle tradizioni, alla ricerca di un raccordo con le tendenze, gli umori, i linguaggi del cinema alle soglie del Duemila. *Insomnia* ha l'aspetto di un thriller, con due investigatori che da Oslo giungono a Tromsø per indagare su un omicidio, ma la soluzione dell'enigma interessa poco al regista: lo spettatore non saprà mai cosa è realmente successo. Il montaggio e i dialoghi ci lasciano nell'incertezza sul corso degli avvenimenti. A Erik Sjoldbjaerg interessa di più confrontarci con l'animo del protagonista. All'apparenza un duro, si rivela insicuro interiormente. Colpisce, nel film, l'impiego dell'elemento naturale; che non fa da quinta, non serve alla spettacolarità del prodotto, come accade di solito. L'estate nelle regioni del Nord, con il disco del sole perennemente in cielo e le nebbie che dal mare invadono la terraferma, partecipa a determinare il carattere della vicenda, spingendola al di fuori del tempo scandito dagli orologi, simile a un incubo, in cui il mondo si fa impalpabile, evanescente.

La capacità di muoversi fra le pieghe del cinema di genere, carpendone gli elementi per utilizzarli in chiave personale, che è un punto di forza di *Insomnia*, sembra propria anche del film d'esordio di Pål Sletaune, *Budbringeren* (1996), uscito in Italia con il titolo *Posta celere*. Disponibile a offrire al pubblico lo spettacolo che questi si aspetta (una valigia con del denaro, dei sicari e il protagonista, un postino, che si finge un malavitoso e rischia la vita catturano l'interesse dello spettatore), *Budbringeren* mostra al tempo stesso una faccia della Norvegia che ci sorprende, contrastando con le immagini che solitamente associamo al paese. Prima di mettere in moto il meccanismo degli equivoci che anima la storia, Sletaune tratteggia il ritratto di una umanità che non partecipa al benessere del paese, a cui il petrolio nel mare del Nord assicura la prosperità. È un mondo che contrasta con l'opulenza del Nord: è grigio e piovoso, e il cielo pesa sugli uomini. Vive al margine della società, il postino di cui *Budbringeren* racconta. È un *looser*. A questo proposito c'è chi ha chiamato in causa il cinema di Aki Kaurismäki[7], ma il parallelo rischia di esser fuorviante. Ad Aki Kaurismäki preme infatti d'esprimere un punto di vista sulla realtà. È un atteggiamento che sembra interessare poco Sletaune, il quale si compiace piuttosto di seguire le peripezie del protagonista, con il salvataggio sul filo di lana di Line, la ragazza amata, come Hollywood *docet*.

Lontano al tempo stesso dagli argomenti, le storie, i personaggi che tradizionalmente lo caratterizzano e dalle sollecitazioni che giungono d'oltreoceano, il cinema norvegese mostra in questi anni anche una capacità di mettersi alla prova, tentando nuove strade. Pur minoritaria, vi è una produzione che idealmente prosegue una linea avanguardista e percorre a cadenza intermittente il cinema norvegese dagli anni '60, avendo per riferimento i film di Kalle Løchen (*Jakten*, 1959) e di Pål Løkkeberg (*Liv*, 1967 ed *Exit*, 1970).

Negli anni '90 ne raccoglie il testimone Unni Straume, che con *Til en ukjent* (A uno sconosciuto, 1990) si segnala per la volontà di fare un cinema che, alla narrazione di una storia, anteponga l'espressione di un sentimento, di un'emozione, di uno stato d'animo, e, alla spettacolarità o al "messaggio", un lavoro sul linguaggio. Dalla partenza in treno da Oslo all'arrivo in un paese nel Nord, *Til en ukjent* è la registrazione del viaggio di una ragazza; ma a Unni Straume non interessa il percorso che fisicamente la porta alla meta, bensì i pensieri che lo accompagnano[8]. Segue *Drømspel* (Il sogno, 1994), che ha in comune con il cinema d'Ingmar Bergman l'attenzione per August Strindberg (il film è un adattamento del *Sogno*) e gli interpreti: Liv Ullmann, Erland Josephson e Bibi Anderson. Tuttavia Unni Straume non è succube dei riferimenti che il film chiama in causa: se *Drømspel* deve parecchio al testo di Strindberg, traendone la

Salige er de som tørster di Carl Jørgen Kiønig

materia per i dialoghi e i soliloqui dei personaggi (e i debiti si avvertono) il risultato però a cui Unni Straume perviene è originale. Colpisce lo stile che la regista elabora, contrassegnato da un uso intenso dei primi piani, con la macchina da presa che indugia sul volto degli attori, per esplorarli alla stregua di un paesaggio.

Da *Til en ukjent* a *Drømspel*, a *Thranes metode* (Il metodo di Thrane, 1998), caratterizza il cinema di Unni Straume la tendenza all'astrazione, alla rarefazione narrativa. Si consideri *Thranes metode*: si svolge tutto in un appartamento, con un protagonista che cerca di non soccombere al fascino della vicina, intravista sul balcone, mentre si gode il sole. È la storia di una seduzione che forse si compie soltanto nel pensiero, dove il desiderio e la paura si bilanciano e si annullano. Sullo schermo dominano i dettagli, i gesti della quotidianità. Volutamente l'impianto è teatrale, ma l'immobilità è apparente. *Thranes metode* trasmette una sensualità che, in assenza di dialoghi, si esprime compiutamente nei movimenti della macchina da presa, la quale sfiora gli oggetti e accarezza i volti degli interpreti.

Al di fuori dei sentieri della tradizione si muove anche Bent Hamer che, dopo l'esordio con *Eggs* (1995), si conferma con *En dag til i solen* (Un giorno al sole, 1998) uno dei registi norvegesi più rilevanti del momento. L'interesse di *Eggs*, una commedia con due fratelli in là con gli anni, in debito con il teatro di Samuel Beckett, sta nel rifiuto del realismo (a Bent Hamer non preme la corrispondenza dei personaggi e degli ambien-

ti con il mondo in cui viviamo). Ciò, tuttavia, non va a scapito della credibilità della vicenda e dei personaggi: semplicemente il piano su cui *Eggs* si colloca è differente. Il suo mondo è quello delle fiabe, dove il tempo e i luoghi sfuggono alla geografia e alla cronologia degli uomini. L'oscurità dell'inverno avvolge la casa di legno in cui vivono i due fratelli. Il sole non sorge mai. Il buio è perenne. Al di là delle finestre non si vede nulla.

Anche *En dag til i solen* si colloca nel segno della sospensione del tempo. È indicativo che la storia cominci quando al protagonista, un marinaio, si rompe l'orologio, e che si sviluppi nel tempo dell'attesa per la riparazione dell'orologio. Anche il tempo del racconto si fa fluttuante. A lungo Bent Hamer lascia che scorra apparentemente senza raccontare nulla, finché d'un tratto esso trabocca e qualcosa succede, ma i fatti con un peso nell'economia della storia spesso accadono sullo sfondo[9], di sfuggita.

Diversi uno dall'altro, ora legati alla tradizione del cinema scandinavo, e alla storia e alla cultura del paese, ora con lo sguardo in direzione di Hollywood, disponibili a imitarne lo stile, ad assimilarne l'immaginario, ora interessati a innovare il linguaggio, muovendosi al di fuori degli schemi, i registi e i film che abbiamo evocato in queste pagine comunque ci dicono che la Norvegia non è soltanto la pittura di Edvard Munch, o il teatro di Henrik Ibsen, o i romanzi di Knut Hamsun. Nel paese dei fiordi si fa anche del cinema. Se gli diamo uno sguardo, ci sorprenderà.

---

1. Con il titolo *Luci ed ombre sulla Norvegia* si è svolto a Roma dall'1 all'8 giugno 2000 il 2° festival del cinema norvegese, promosso dal Norwegian Film Institute e dall'Ambasciata di Norvegia. I film in programma erano undici, scelti da Ettore Scola.
2. Si vedano Francesco Bono (a cura di), *Film i Norge. Dieci anni di cinema norvegese*, Aiace, Roma, 1991, e F. Bono, *Schermi d'Europa. Dal Danubio al Baltico*, Officina Edizioni, Roma, 1998.
3. Una ricognizione sui film per bambini e sui bambini nel cinema norvegese dagli anni '70 ai '90 è offerta da Ida Zeruneith (a cura di), *Wide Eyed. Films for Children and Young People in the Nordic Countries*, Tiderne Skifter, Copenaghen, 1995.
4. Per una discussione del "socialrealismo" nel cinema norvegese degli anni '70 si rinvia a Trond Olav Svendsen, *Med foten plantet trygt i virkeligheter...*, «Z. Film-tidsskrift», 4, 1986, pp. 5-10, e Jan Erik Holst, *Momenter til en vurdering av norsk film i 70-åra*, «Kontrast», 1, 1980, pp. 16-23.
5. Suggerisce una influenza Peter Cowie in *Straight from the Heart. Modern Norwegian Cinema 1971-1999*, Kom Forlag, Oslo, 1999, p. 34.
6. Sull'utilizzazione del paesaggio nel cinema norvegese di questi anni si segnala l'intervento dell'autore, *Stillhet og landskap in nordisk film*, «Film & Kino», 7, 1993, pp. 26-28.
7. Si legga ad esempio la scheda di Simone Emiliani su «Cineforum», 367, settembre 1997, che scorge nel protagonista di *Posta celere* un «erede degli eroi dell'autore finlandese».
8. «Road movie dell'anima» lo definisce Flavio De Bernardinis su «Cinecritica» (*Norvegia: luci e ombre dal grande nord*, 23, ottobre-dicembre 1991), dove «le immagini non si identificano con la mente della protagonista, [...] ma cercano e trovano i suoi sensi».
9. Traiamo l'osservazione da Trond Olav Svendsen, *Norway*, in *International Film Guide*, Londra/Los Angeles, 1998, p. 238.

Quel che resta del Nord
Dieci anni di cinema finlandese

Stefano Boni

La Finlandia è quel che avanza di qualcosa[1]
Diego Marani

Undici anni orsono, nel suo volume *Cinema Finlandia*[2], Francesco Bono lamentava che il cinema finlandese fosse un pianeta sconosciuto. Che cos'è cambiato per lo spettatore italiano in un decennio? Nulla, sostanzialmente. Il cinema finlandese continua ad identificarsi con i film di Aki Kaurismäki o, saltuariamente, con quelli del fratello maggiore Mika. Nonostante il lavoro della Suomen Elokuvasäätiö (Finnish Film Foundation), che propone e promuove la produzione finlandese in tutti i festival internazionali, i nomi di Veikko Aaltonen, Pirjo Honkasalo, Olli Saarela, Auli Mantila continuano ad essere largamente ignorati. Il cinema finlandese, tuttavia, è cresciuto nel corso di questi dieci anni, sia numericamente che qualitativamente. Quest'anno sono stati distribuiti 12 film di finzione e si sono realizzati 11 documentari. Il pubblico locale, che viene generalmente accusato di preferire il cinema americano e di ignorare completamente la produzione nazionale, nel 1999 ha decretato il successo di film come *Rukajärven tie* (La strada per Rukajärvi) di Olli Saarela, *Rikos ja rakkaus* (Crimine e amore), di Pekka Milonoff e *Häjyt* (I duri), di Aleksi Mäkelä. I film nazionali hanno totalizzato il 25% dei biglietti venduti nelle sale di tutto lo Stato, come registra Jouni Mykkänen[3]. È bene sottolineare, inoltre, che nessun regista finlandese ha scelto di imitare Aki Kaurismäki, nella speranza magari di ottenere un miglior riscontro internazionale; e che Kaurismäki non può essere considerato autore di grande successo in patria, soprattutto dopo la scelta – coraggiosa ma fallimentare al botteghino – di realizzare un film muto.

Come si configura, dunque, il presente del cinema finlandese, quali sono le direttrici che esso segue e quali ne sono i principi ispiratori? Prima di tutto, è bene fare un po' di storia. Al boom economico degli anni '80, coincidente con la fine dell'era Kekkonen (il presidente in carica dal 1956), segue una grave crisi economica paragonabile a quella degli anni '70, quando il paese contava 200.000 disoccupati e una costante emigrazione verso la Svezia. La Finlandia, tuttavia, con minor riluttanza rispetto agli altri paesi nordici, abbraccia la causa europeista ed entra nella CEE. Il fenomeno mondiale dei telefoni cellulari, poi, risolleva repenti-

Rukajärven tie di Olli Saarela

namente le sorti della nazione. La Nokia, azienda tutta finlandese, conquista la leadership mondiale nel settore e crea nuovi posti di lavoro. Una recente statistica ci informa che la Finlandia è il paese con la più alta percentuale di telefonini pro capite (il 55% della popolazione ne possiede uno). Paradossale, se consideriamo che il silenzio e l'assenza/incapacità di comunicazione caratterizzano da sempre lo stereotipo dell'uomo finlandese. Inoltre il successo della tecnologia ha contribuito e contribuisce in maniera determinante al rinvenimento di un'identità nazionale che la Finlandia ricerca da quando, dopo la Rivoluzione d'Ottobre, si è resa indipendente dalla Russia.

Il tema dell'identità nazionale è, a tutti gli effetti, il problema centrale del '900 finnico. Il contraddittorio rapporto con la Svezia (di cui fece parte fino al 1809), l'odio/amore con l'Unione Sovietica e la guerra civile tra «bianchi» e «rossi», immediatamente successiva all'indipendenza, hanno segnato profondamente un paese che da meno di cent'anni può considerare il finnico come lingua ufficiale. Le profonde lacerazioni causate dalla guerra civile non si sono ancora del tutto sanate e il cinema finlandese ha fatto di tutto, come osserva Peter von Bagh[4], per evitare la rappresentazione dei momenti più dolorosi della storia nazionale. Soltanto gli eventi della seconda guerra mondiale (l'invasione sovietica per il possesso della Carelia, l'alleanza con i nazisti e la successiva rottura di tale accordo ad opera del maresciallo Mannerheim) sono giunti sullo schermo: celebre il

caso di *Tuntematon sotilas* (*Il soldato sconosciuto*, di Edvin Laine, 1955) e significativo il recente *Rukajärven tie* di Olli Saarela. Dalle immagini di questi film traspaiono soltanto dolore e sofferenza, morte e mesta rassegnazione; non c'è spazio per l'eroismo, per il coraggio individuale, solamente la consapevolezza, precisa e straziante, che la guerra è follia, allucinazione, incubo. La ricerca dell'identità nazionale si è dunque espressa soprattutto attraverso le biografie per immagini e le trasposizioni – più o meno fedeli – di opere teatrali e letterarie. Non è un caso che siano prossimi all'uscita due film, dedicati rispettivamente ad Aleksis Kivi, il padre della letteratura finlandese (*Aleksis Kivi-Rolling Stone* di Jari Halonen), e a Rauli Badding Somerjoki (*Badding* di Markku Pölönen), esponente di punta del «suomirock» degli anni '70.

La Finlandia, è bene non dimenticarlo, è l'unico dei cinque paesi nordici con una lingua di ceppo diverso dal germanico. Il finnico, assimilabile soltanto all'ungherese, all'estone e al lappone, è una lingua di straordinaria complessità, benché definita «sintetica» dai grammatici. Si declina come il latino ma senza l'ausilio di alcuna preposizione, non ama il caso nominativo e preferisce, in generale, la passività dell'azione (non si dice «ho una casa», bensì «una casa è a me»). Per questa ragione la Finlandia può e deve essere considerata, rispetto agli altri soggetti nordici, un caso a parte: quel che resta del Nord.

Il suo cinema ha sempre tentato di essere diverso a costo di essere il più brutto del mondo[5], ha preso le distanze dall'ingombrante modello svedese, si è in qualche misura chiuso in se stesso, nel tentativo di esprimere la propria «finnicità» e di dare un senso alla propria stessa esistenza. Non è un caso che soltanto negli anni '80, con i fratelli Kaurismäki, il cinema finlandese abbia varcato i confini: non ci aveva mai provato prima, non era necessario.

Le storie raccontate dai film finlandesi appaiono spesso banali, meccaniche, frettolose[6], scritte "a freddo", senza passione. In realtà, nella maggior parte dei casi, le vicende e la loro costruzione narrativa sono soltanto un pretesto, un debole canovaccio *déjà vu* che consente ai personaggi di muoversi smarriti e schizofrenici all'interno di ambientazioni sempre differenti: le due stanze spoglie di un appartamento di periferia, le strade livide di una capitale che assomiglia più a San Pietroburgo che a Stoccolma, i motel e le pizzerie che si incontrano lungo le statali, le cittadine di una Lapponia che, oggi, non è diversa dal New Jersey.

I registi finlandesi hanno sempre giocato con i generi, anche con quelli più hollywoodianamente codificati come il musical, la commedia sofisticata e persino il western[7], ma facendoli propri, «ricodificandoli», piegandoli alle loro esigenze: al punto che oggi, irriconoscibili, non possono che essere considerati tipici del loro cinema. *Lentävä kalakukko* (Il kalakukko[8] volante, 1953) di Ville Salminen, ad esempio, è un musical am-

bientato interamente su un treno in viaggio da Helsinki a Kuopio; pur rispettando certi meccanismi tipici del cinema americano, vi si nota un'influenza diretta della commedia di Grigorij Aleksandrov, in particolare *Volga Volga* (1938), girato a bordo di due battelli in navigazione sul fiume. Solo in Finlandia Busby Burkeley può incontrare il Realismo socialista.

I personaggi, dunque, negli anni '90 più che mai, sono alla ricerca di se stessi, di uno scopo nella vita, all'interno di una società sempre più individualista, che è passata senza soluzione di continuità dalla depressione della crisi economica allo yuppismo di fine millennio. L'Unione Europea ha sostituito l'Unione Sovietica come punto di riferimento, eppure nessun finlandese si è mai sentito davvero sovietico né si sente adesso veramente europeo. L'uomo ha subito una «perdita del centro» che è anche tutta narrativa, non ci sono più nessi causa-effetto, immagini-chiave, voci fuori campo che chiariscano le idee allo spettatore, flashback che rimandino ad un passato che, forse, potrebbe essere fecondo di spiegazioni. Si coniuga solo al presente, gli scontri verbali alla Bergman e i «combattimenti di cervelli» di strindberghiana memoria sono banditi: le parole sono vuote, i silenzi sempre più inquietanti ed eloquenti. Non c'è speranza né redenzione: i finali aperti, slabbrati, che si concludono spesso su sguardi in macchina in primissimo piano – ormai privi di ogni valore diegetico ma anche di interpellanza –, sono lo scacco matto di un individuo che non ha più punti di riferimento e che accetta di vivere futilmente, senza chiedersi nemmeno il perché. Anche l'alcol, che tanta parte ha avuto nella storia – non solo cinematografica – finlandese, ha perduto il proprio potere narcotico e sopravvive come feticcio svuotato di senso, simbolo di un passato ridotto al silenzio.

Ed è proprio il silenzio, dimensione così propria della cultura nordica, a farsi dirompente nel cinema contemporaneo finlandese. Il silenzio, è bene precisare, non è solo e soltanto il mutismo, ma l'assenza totale di comunicazione, l'incapacità di cercare negli altri le risposte alle nostre domande, il progressivo isolamento dell'individuo rispetto alla società e alle strutture che essa ha predisposto e quindi, con una valenza politica, la crisi dello Stato sociale che per decenni è stato simbolo ed orgoglio del Nord, Finlandia compresa. I personaggi si aggirano per Helsinki con i loro telefoni cellulari che squillano senza sosta, mormorano qualche monosillabo, si cercano l'un l'altro per incontrarsi e poi, quando sono finalmente faccia a faccia, non riescono a parlare. È questo il paradosso che pesa sul paese che crede di aver trovato un'identità attraverso la leadership nelle telecomunicazioni. Ha scritto Peter von Bagh: «Possiamo comunicare parlando incessantemente, ma a distanza e senza conseguenze (i telefoni); possiamo scrivere messaggi banali che finiscono per rendere triviale la comunicazione stessa ma che sono legati, almeno in ultima analisi, all'universo fintamente circondato da filo spinato dell'eremita finlandese»[9].

Neitoperho di Auli Mantila

Estrapoliamo un breve dialogo da un recente film: «Smettila di chiedermi cose che non capisci!» / «Non mi dici mai niente. Perché non parli con me?» / «Perché dovrei? Che c'è da dire?». Questo scambio di battute, così essenziale, ha luogo tra le due amanti del film *Neitoperho* (La collezionista, 1997) di Auli Mantila, una delle registe più attive e interessanti del panorama nordico, ma potrebbe appartenere a qualunque altro film di questi anni.

Il film di Mantila è un ottimo esempio per comprendere meglio i meccanismi di costruzione del personaggio. Ami ed Eevi sono sorelle e abitano nello stesso appartamento. La prima lavora, ha una fidanzata e vorrebbe andare a vivere con lei; la seconda è disoccupata e morbosamente legata alla sorella. Ami chiede a Eevi di andarsene di casa: dopo una serie di scontri, Eevi ruba l'auto di Ami e si dirige verso nord. La sera prima, Eevi aveva chiesto alla sorella di descriverle – per l'ennesima volta – una fotografia che ritraeva la loro famiglia unita. L'immagine non ci viene mostrata né sembra che sia ancora in possesso delle due donne. Questo è l'unico, inquietante e incomprensibile riferimento al passato. Non se ne farà più parola per tutto il resto del film. Durante il viaggio Eevi dà un passaggio ad un autostoppista che presto tenta di sedurre. Il ragazzo la respinge e si dichiara innamorato di una donna matura, che sta per raggiungere. Eevi lo uccide, giunge a casa della donna – una collezionista di farfalle – e la sequestra. Dopo alcuni giorni, quando la polizia è ormai sulle sue tracce, Eevi uccide la sua prigioniera e fugge nei boschi. L'ultima in-

quadratura la mostra mentre fissa, con uno sguardo vuoto e un accenno di sorriso sulle labbra, la macchina da presa. Una torcia elettrica, forse quella di un agente, le illumina il volto.

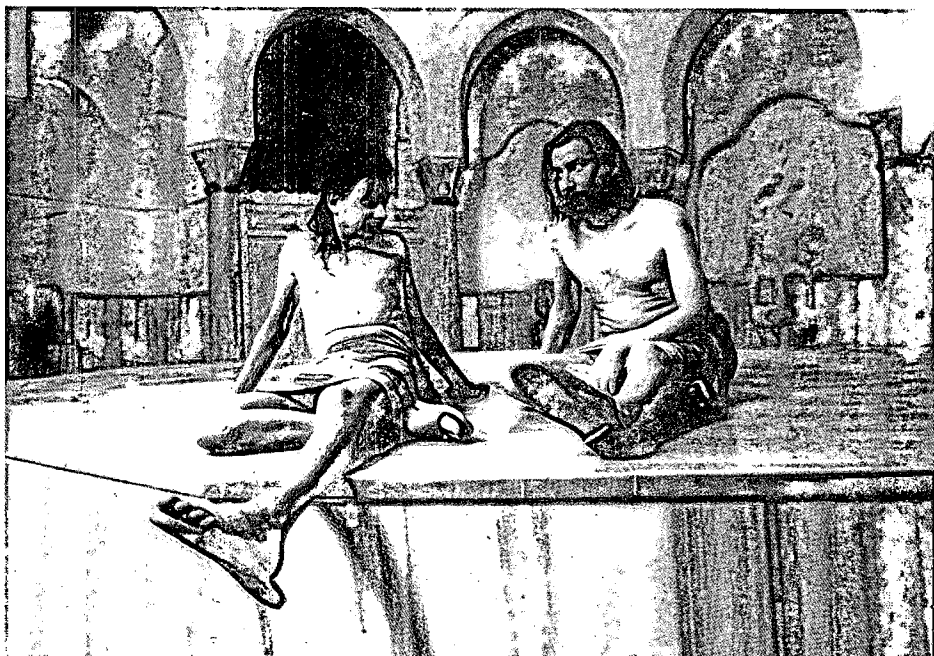
Perché Eevi ha commesso un duplice omicidio? Di che natura è il rapporto con la sorella e che cos'è accaduto alla loro famiglia? Non lo sapremo mai, dobbiamo accontentarci di pensare che Eevi, invidiosa della storia d'amore tra l'autostoppista e la collezionista, abbia deciso di vendicarsi, ma è una spiegazione troppo debole; è la trappola che il regista ha teso allo spettatore.

Recentemente Auli Mantila ha proseguito il proprio lavoro sul personaggio con *Pelon maantiede* (Geografia della paura, 2000), dove la protagonista è una dentista alle prese con le amiche della sorella. Altrettanto importante è *Levottomat* (Inquieti, 2000) di Aku Louhimies, da molti considerato il film più erotico mai girato in Finlandia. In realtà il sesso, che nel Nord è sempre stato trattato con grande naturalezza e senza falsi pudori, nella cinematografia finlandese occupa invece un posto irrilevante. Lo stesso Aki Kaurismäki ha dichiarato a più riprese che non girerà mai una scena «in camera da letto». Protagonista del film di Louhimies è un giovane medico, Ari, che conduce una vita solitaria ma costellata di ragazze alle quali si concede per una notte soltanto. Un giorno incontra Tiina, una studentessa che si innamora di lui. La ragazza riesce, con grande caparbietà, a legare a sé Ari, che alla fine accetta di andare a vivere con lei. Incapace di esserle fedele, il protagonista continua a frequentare altre donne e finisce per lasciarsi sedurre prima da Ilona e poi da Hanna-Riikka, le migliori amiche di Tiina, entrambe fidanzate e prossime al matrimonio. Tiina, intanto, scopre di essere incinta. Ari accetta il ruolo di padre ma non quello di marito. Nel finale, alla festa di matrimonio di Ilona e Stig, l'intreccio di tradimenti incrociati viene a galla e scoppia il finimondo. L'epilogo vede Ari trasferirsi a nord, dove ritrova Hanna-Riikka, pastore protestante in un piccolo villaggio.

Ciò che più colpisce nel film è lo sguardo vuoto, quasi catatonico del protagonista, che sembra avere una personalità soltanto quando esercita la sua professione. In compagnia degli amici e delle donne, invece, è silenzioso, incapace di esprimere il dolore, lo sgomento, l'inquietudine che porta con sé. Anche in questo caso non ci sono riferimenti al passato, soltanto la vicenda della madre di Ari, che sta morendo di cancro. Nemmeno al suo capezzale Ari è capace della benché minima espressione gestuale o verbale. Tiina lo sollecita, vuole delle risposte, cerca di capire che cosa pensi, quali siano i suoi progetti di vita, che cosa voglia veramente. Ari, nei rari momenti in cui rompe il silenzio, si limita a dire: «Non sono contrario». La sua passività si rende manifesta proprio nelle sequenze di seduzione. Sono sempre le donne a prendere l'iniziativa. Non c'è passione in Ari, il sesso per lui è semplicemente mettere in moto un

meccanismo che procede senza che sia necessario il suo coinvolgimento emotivo, i suoi gesti sono sempre «conseguenti» a quelli delle sue compagne, il suo sguardo continua ad essere vacuo e liquido, il suo corpo un'entità distante anni luce dalla sua anima. Le tre amiche lo incolpano per le sue infedeltà, lo sottopongono ad un continuo flagello di accuse, ma non si rendono conto – non vogliono rendersi conto – che le vere «inquiete» del titolo sono loro: provano per lui un desiderio fisico irresistibile e fingono di avere a che fare con un essere umano. Ari, invece, è «quel che resta» di un uomo. Che cosa l'abbia ridotto in questo stato non lo sappiamo (non certo la madre morente) e non è importante: egli è il simbolo di una generazione, una costruzione mentale che, come la Eevi di *Neitoperho*, non ha bisogno di ulteriori chiarimenti.

La condizione giovanile, e in particolare quella dei teenagers di Helsinki, è affrontata nel notevole *Sairaan kaunis maailma* (Un mondo maledettamente bello, 1997) di Jarmo Lampela, frettolosamente definito da *Variety* il «*Trainspotting* finlandese»[10]. Interpretato da attori giovanissimi e sostanzialmente non professionisti, il film mette in scena le scorribande di due ragazzi, Ippe e Papu, e della loro amica Mia, ex tossicodipendente. Girato con uno stile assolutamente inedito per il cinema finlandese, *Sairaan kaunis maailma* sembra un videogame all'interno del quale i personaggi si spostano correndo veloci da un ambiente all'altro, storditi dai colori fosforescenti dell'aerosol-art e tenuti forzatamente in campo dai grandangoli estremi di Harry Räty. A differenza di Eevi e Ari, i tre teenagers hanno una famiglia, ma i loro genitori, troppo occupati dal lavoro e dai rispettivi divorzi, li hanno abbandonati a se stessi, convinti forse che la solitudine possa renderli indipendenti. Ippe e Papu passano le loro giornate scippando le casalinghe e riprendendosi con la videocamera, lasciando dietro di sé immagini di una vita prossima all'implosione.

Non è la Finlandia a cui siamo abituati: l'illuminazione violenta ed elettrica è l'esatto contrario della luce nordica inventata da Julius Jaenzon, Gunnar Fischer, Sven Nykvist e siamo molto lontani anche dalle stilizzazioni di Timo Salminen. Sembra un videogame, si diceva, ma è la realtà: la tossicodipendenza – che un tempo era nel Nord un problema pressoché inesistente – è giunta anche nelle discoteche di Helsinki e i francobolli all'ecstasy, che Papu e Ippe importano da Stoccolma per conto del loro sfruttatore Kalle, sono gli stessi che in Italia giungono da Amsterdam. Non se ne parla, ma la mafia russa è dietro l'angolo e pronta ad invadere un mercato ancora vergine. Papu, il più spregiudicato dei due ma anche il più debole, rimane vittima della propria sfrontatezza e finisce ricoverato in una clinica, ridotto al silenzio e all'immobilità. «A volte ho pensato che non avrei mai visto i trent'anni, ma non ho mai immaginato che ne avrei visti solo la metà»: con queste parole Papu si arrende ad un

Zombie ja kummitusjuna di Mika Kaurismäki

destino che è tutto già scritto nel programma del gioco. Ippe e Mia, che salvano la vita anche se perdono l'innocenza della loro età, possono adesso pensare di ricominciare da capo; ma la dissolvenza sul bianco abbacinante che chiude il film sembra ricacciarli dentro al loro videogame. Questa è solo la fine di una partita.

Il tema della vita nei sobborghi delle grandi città – e della ricerca di un posto all'interno della società è stato affrontato, sebbene con risultati meno originali, anche dal già citato *Häjyt* di Aleksi Mäkelä e dal recentissimo *Bad Luck Love* (2000) di Olli Saarela.

Riassumere dieci anni di cinema è virtualmente impossibile. Abbiamo dunque deciso di analizzare da vicino soltanto i film più significativi del decennio e di riportare, qui di seguito, alcune note che consentano di completare il quadro di una cinematografia complessa e sfuggente, che ha fatto dell'inafferrabilità un principio-guida.

Gli anni '90 hanno segnato un ritorno al cinema di genere ed è proprio per categorie che intendiamo procedere. Tra gli autori più attivi nell'ambito del *noir* a sfondo sociale troviamo Veikko Aaltonen. Nel 1992 la VilleAlfa dei fratelli Kaurismäki ha prodotto il suo miglior film, *Tuhlaajapoika*, la storia di un uomo appena uscito di prigione che, a causa di una società piena di pregiudizi, si ritrova alle prese con uno psichiatra sadomasochista. Il suo ultimo film, *Rakkaudella, Maire* (Con amore,

Maire, 1999), ha come protagonista una donna sola che tenta di riaprire un caso giudiziario insoluto e dimenticato da tempo.

Il 1991 ha registrato l'uscita di *Kadunlakaisijat* (I netturbini) di Olli Soinio, rarissimo esempio di *horror film*, un genere che in Finlandia non si visitava praticamente dai tempi di *Noita palaa elämään* (Una strega torna alla vita, 1952) di Roland af Hällström.

Nonostante l'ormai completa urbanizzazione del paese, che ha spostato l'interesse dei registi dal cinema di paesaggio a quello metropolitano, continua ad esistere un genere «bucolico» di cui il maggior rappresentante è oggi Markku Pölönen. I suoi film, indubbiamente fuori dal tempo e figli della nostalgia, descrivono una società e un mondo che non esistono più ma, se ambientati negli anni '50, come *Kuningasjätkä* (Il re dei fluitatori[11], 1998), possiedono una solidità drammaturgica ed una genuinità d'intenti, unite ad un certo gusto per l'umorismo e il folclore locale, tali da costruire un quadro dell'epoca di grande realismo.

Olli Saarela, un giovane esordiente di talento, ha invece deciso di affrontare di petto la dolorosa storia del suo paese con *Lunastus* (La redenzione, 1997), sulla guerra civile, e con il già citato *Rukajärven tie*, ambientato nella Carelia sconvolta dalla guerra finno-sovietica. Lo straordinario successo ottenuto da quest'ultimo ha spinto altri registi ad occuparsi dello stesso tema: Lauri Törhönen con *Hylätyt talot, autiot pihat* (Case abbandonate, cortili desolati, 2000) e Taru Mäkelä con *Pikkusisar* (Sorellina, 1999).

Merita una menzione, poi, il cinema delle giovani registe finlandesi che, con maggior consapevolezza e migliori risultati, hanno dato vita a ritratti femminili decisamente anticonvenzionali, sia per la violenza delle immagini che per la sicurezza con la quale indagano il presente attraverso il filtro del passato. *Tulennielijä* (Mangiafuoco, 1998) di Pirjo Honkasalo ha per protagoniste due sorelle gemelle nate durante la seconda guerra mondiale e costrette a lavorare in un circo che, per coincidenza, fa tappa a Budapest proprio nei giorni dell'invasione sovietica; *Säädyllinen murhenäytelmä* (Una tragedia rispettabile, 1998) di Kaisa Rastimo affronta invece il dramma familiare di una donna tradita dal marito alla fine degli anni '30.

Non si può concludere senza far cenno all'opera di Timo Linnasalo, attivo da decenni, ex collaboratore di Risto Jarva e autore, nel 1998, del bellissimo *Eros ja Psykhe* (Eros e Psiche), una riattualizzazione del mito classico ambientata in una città portuale, tra contrabbandieri ed emarginati.

Molto si è già scritto sull'opera dei due fratelli più famosi del Nord, Aki e Mika Kaurismäki. Sarà dunque sufficiente dedicare loro uno spazio più marginale nell'ambito di una trattazione che intende soprattutto affrontare «quel che resta» del cinema finlandese.

Gli anni '90 hanno visto Aki dare il meglio di sé, proseguendo con straordinaria coerenza il percorso intrapreso nel decennio precedente e portando alle estreme conseguenze la sua poetica di «rarefazione della parola» con il film muto (o quasi) *Juha*. Mika, per contro, si è abbandonato alla propria irrequietezza, ha girato il più possibile all'estero, ha dato vita ad un prototipo di «cinema errante» che nell'incoerenza trova il suo valore aggiunto ma anche il suo limite. Mika insegue i generi, li afferra per la coda per poi abbandonarli e si getta a capofitto in coproduzioni internazionali, che gli stanno strette ma che, al tempo stesso, lo sollecitano a misurarsi con se stesso, con la propria capacità di aggirare i vincoli imposti dalla produzione. Dopo il pallido *Amazon* (Amazzonia, 1990), firma nel 1991 il suo miglior film del decennio, *Zombie ja kummitusjuna* (Zombie e il treno fantasma), un lungo viaggio verso la morte[12] compiuto da Silu Seppälä, il bassista dei Leningrad Cowboys. *Zombie* riassume tutto il cinema di Mika in novanta minuti: l'ossessione per il road movie, gli uomini in fuga da se stessi, l'indifferenza e l'ipocrisia della società, la marginalità della Finlandia rispetto al resto del mondo; ma anche il lirismo nella costruzione di personaggi «lunari», precipitati sulla Terra e in attesa di essere restituiti all'universo che li ha generati. Seppälä, il più grande non-attore finlandese, ha lo stesso sguardo di Johnny Depp in *Dead Man* e il fatto che Jarmusch e Mika siano grandi amici è molto più che una coincidenza. Frutto della loro collaborazione è infatti *Tigrero-Elokuva joka ei valmistunut* (Tigrero-Un film mai realizzato, 1994), straordinario documentario-intervista con Samuel Fuller che, quarant'anni prima, aveva messo in cantiere il progetto per un film, *Tigrero* per l'appunto, da girarsi in Amazzonia con Ava Gardner, John Wayne e Tyrone Power. Il film non si fece mai perché troppo rischioso per gli attori, ma sono rimaste le immagini che Fuller aveva realizzato nella foresta pluviale durante i sopralluoghi. Nel recente *Highway Society* (1999), Mika torna al cinema *on the road*, rifacendosi in parte a *Helsinki-Napoli All Night Long* (*Napoli-Berlino – Un taxi nella notte*, 1987), per l'ambientazione tedesca, e mettendo in scena ancora una volta la storia di uomini in fuga; questa volta, però, con uno stile visivo tutto nuovo, fortemente caratterizzato dalle luci di Timo Salminen. «Se nei dialoghi si ripete immancabilmente la medesima storia di uomini e donne in fuga da se stessi e da una società opprimente, nelle immagini si legge una ricerca che affida ai colori e alla loro insolita vivacità, una nuova esigenza espressiva»[13], ha sottolineato recentemente Grazia Paganelli. *L.A. Without a Map* (*Los Angeles senza meta*, 1998), appena distribuito in Italia, è invece una commedia americana di gusto *rétro*, chiaramente costruita per il mercato internazionale ma perfettamente in linea con la filmografia dell'autore (il protagonista è un impresario di pompe funebri britannico che abbandona tutto per seguire in America una ragazza che sogna di fare l'attrice).

Juha di Aki Kaurismäki

Fare cinema negli anni '90 significa invece per Aki affrontare la realtà di petto, senza nascondersi dietro ai generi o – nonostante le apparenze – alla letteratura, mettere sul piatto questioni e problemi che nessun altro in Finlandia ha davvero il coraggio di affrontare. Centrale è in questo senso il ruolo svolto da *Kauas pilvet karkaavat* (*Nuvole in viaggio*, 1996), eccezionale riflessione sulla crisi economica e sulla disoccupazione che hanno colpito il paese all'inizio del decennio. «Non potrò più guardarmi allo specchio fino a che non farò un film sulla disoccupazione», annuncia Aki alla vigilia della stesura della sceneggiatura. *Kauas pilvet karkaavat*, che consolida il suo successo internazionale, non è solo un'appendice alla «trilogia dei lavoratori»[14], ma anche e soprattutto un'opera «urgente», un film che si deve fare a tutti i costi e nonostante la morte di Matti Pellonpää, il migliore amico di Aki, protagonista di quasi tutti i suoi film e di molti del fratello Mika. Matti, il «topo triste» che accarezzava con il suo sguardo languido i banconi dei bar e il corpo spigoloso di Kati Outinen, se n'era andato poco prima dell'inizio delle riprese, ed è a lui che Aki ha dedicato il film, «figlio del suo più grande dolore», per dirla con Strindberg.

Altrettanto centrale è *Pidä huivista kiinni, Tatjana!* (*Tatjana*, 1994), ambientato negli anni '60 ma diretto al cuore dei '90, laboratorio dove si sperimenta la convivenza pacifica tra finlandesi, russi ed estoni, autentico esempio di cinema «baltico», costruito come una ballata che, nel suo farsi, cerca e trova un ritmo, a poco a poco identificabile in un tango. Valto e

Reino, due amici finlandesi, incontrano due donne, una russa e un'estone, passano un fine settimana insieme, ma «non è facile stabilire una forma di comunicazione, anche perché i due uomini ne sono del tutto incapaci con una donna»[15]. Alla fine prevalgono i sentimenti, la stima reciproca, la stessa speranza che coglie quasi di sorpresa anche i proprietari del ristorante Työ («lavoro») di *Kauas pilvet karkaavat.*

Sono un veicolo di riconciliazione con la Russia e, dunque, con la Storia, anche i Leningrad Cowboys, attori-musicisti-personaggi di tanti corti e lungometraggi di Aki Kaurismäki. Dopo il clamoroso successo di *Leningrad Cowboys Go America* (1989), la band più sgangherata del «suomirock» fa il suo ritorno in *Leningrad Cowboys Meet Moses* (1994) e soprattutto nel «rockumentario» *Total Balalaika Show*, cronaca di un concerto straordinario che ebbe luogo il 12 giugno 1993 nella piazza del Senato di Helsinki, di fronte a 70.000 spettatori. I Leningrad Cowboys divisero il palco con i 200 elementi del coro e del corpo di ballo dell'Armata Rossa, eseguendo senza imbarazzo classici del rock come *Stairway to Heaven* dei Led Zeppelin, brani tradizionali russi come *Katjuša* e l'inno *Finlandia* di Jean Sibelius. Chi c'era, come Peter von Bagh, assistette ad un «momento di comunione la cui alchimia è probabilmente destinata a restare un mistero»[16].

Aki, come si è annunciato, ha saputo servirsi anche della letteratura per raccontare il suo presente, tenendosi sempre a distanza da ogni tentazione metanarrativa, rifuggendo l'autobiografismo (Murger, in fondo, racconta se stesso in *Scènes de la vie de bohème*), ancorandosi sempre alla realtà con i suoi personaggi marginali, con gli artisti che vivono di espedienti in una Parigi periferica, la stessa periferia che la Finlandia rappresenta rispetto al resto dell'Europa. «La *bohème* è proprio questa vita che cresce come un'opera d'arte, ma che non vuole diventare arte. La letteratura, per Kaurismäki, non dovrebbe essere altro che questo: qualcosa di radicalmente e *oscenamente* legato alla vita»[17], ha scritto Silvio Alovisio a proposito di *Boheemielämää* (*Vita da bohème*, 1992).

Il male di vivere, e l'ormai assoluta e schiacciante vittoria del silenzio sulla parola, esplodono nell'ultimo film di Aki, *Juha* (1999), da molti considerato un semplice *divertissement*, una sfida al cinema ipertecnologico del Duemila. In realtà, si tratta di continuare a raccontare «quel che resta» della vita, le vicende di uomini di cui nessuno mai scriverà una biografia, personaggi venuti fuori da una provincia lontana e contadina, ma questa volta con una durezza ed un realismo, se possibile, ancor più estremi. Per raggiungere questo obiettivo era indispensabile tornare, come ha riconosciuto lo stesso regista, all'innocenza del cinema. Soltanto così, con la sola forza delle immagini (e i dialoghi, nelle didascalie, *sono* immagini), è possibile restituire sullo schermo il dramma di un uomo tradito e di una donna che, in fondo, voleva soltanto vedere Helsinki. Ancora una

volta un classico della letteratura – il romanzo di Juhani Aho – diventa un «libro in affitto», pronto per essere stravolto e riscritto, come già fece il maestro Mauritz Stiller che, nel 1919, realizzò il suo *Johan*. Questa volta, però, non c'è spazio per il lieto fine, la morte è dietro l'angolo, nascosta nella discarica dove Juha si trascina ferito. Tra i mille progetti di Aki c'è anche quello – ci ha confessato – di un film sulla mafia di San Pietroburgo che sta lentamente penetrando in Finlandia. Questa volta i personaggi parleranno. In russo.

---

1. Diego Marani, *Nuova grammatica finlandese*, Bompiani, Milano, 2000, p. 60.
2. Francesco Bono, *Cinema Finlandia*, AIACE, Roma, 1989, p. 5.
3. Jouni Mykkänen, *Versatile film production*, in *Films from Finland*, Suomen elokuvasäätiö, Helsinki, 2000, p. 3.
4. Peter von Bagh, *Drifting Shadows*, Otava, Helsinki, 2000, p. 6.
5. Aki Kaurismäki, quando ha girato *Calamari Union* nel 1985, ha dichiarato di voler realizzare un film «che tutti avrebbero odiato esattamente come la nuca di von Stroheim. Poi mi hanno detto che ai ragazzini non faceva schifo, e in questo senso ho fallito».
6. A proposito di *Tuhlaajapoika* (Il figliol prodigo, 1992) di Veikko Aaltonen si è scritto: «C'è nel film un'impalcatura che attiene al thriller, ma è forse la parte più debole della messa in scena; basti pensare alla sequenza finale, con l'arrivo a tempo dell'investigatore, il salvataggio del protagonista e lo smascheramento dell'assassino, esiti quanto mai canonici, ma in evidente contrasto con lo squallore di una vicenda che pesca tra i disagi della miseria e dell'emarginazione». (Angelo Signorelli, *Tuhlaajapoika*, «Cineforum», 325, giugno 1993, p. 42).
7. Tra il 1955 e il 1963 Aarne Tarkas realizzò tre western ambientati in Lapponia che, per i finlandesi, rappresenta una sorta di «terra promessa», l'unico luogo dove si possa fuggire per rifarsi una vita.
8. Il *kalakukko* è un piatto a base di pesce tipico della città di Kuopio.
9. P. von Bagh, *Drifting Shadows*, cit., p. 114.
10. David Stratton, *Freakin' Beautiful World*, «Variety», 14-20 aprile 1997.
11. Per "fluitatori" si intendono i lavoratori addetti al trasporto dei tronchi sul fiume.
12. Sul tema – centrale nel cinema di Mika Kaurismäki – abbiamo già scritto in *Tutto a posto e niente in ordine*, in Stefano Boni e Claudia Gianetto (a cura di), *Finlandesi probabilmente... Il cinema di Aki e Mika Kaurismäki*, Lindau, Torino, 1998.
13. Grazia Paganelli, *Nedološnost in razpržženost*, in Stefano Boni e Claudia Gianetto, *Finca, verjětno... Filmski svet Akija in Mike Kaurismäkija*, Slovenska Kinoteka, Ljubljana, 2000, p. 63.
14. La «trilogia» è composta da *Varjoja paratiisissa* (Ombre in paradiso, 1986), *Ariel* (1988) e *Tulitikkutehtaan tyttö* (*La fiammiferaia*, 1989).
15. Aki Kaurismäki in S. Boni e C. Gianetto, *Finlandesi probabilmente... Il cinema di Aki e Mika Kaurismäki*, cit., p. 137.
16. P. von Bagh, *Drifting Shadows*, cit., p. 101.
17. Silvio Alovisio, *Ho affittato un libro*, in S. Boni e C. Gianetto, *Finlandesi probabilmente... Il cinema di Aki e Mika Kaurismäki*, cit., p. 87.

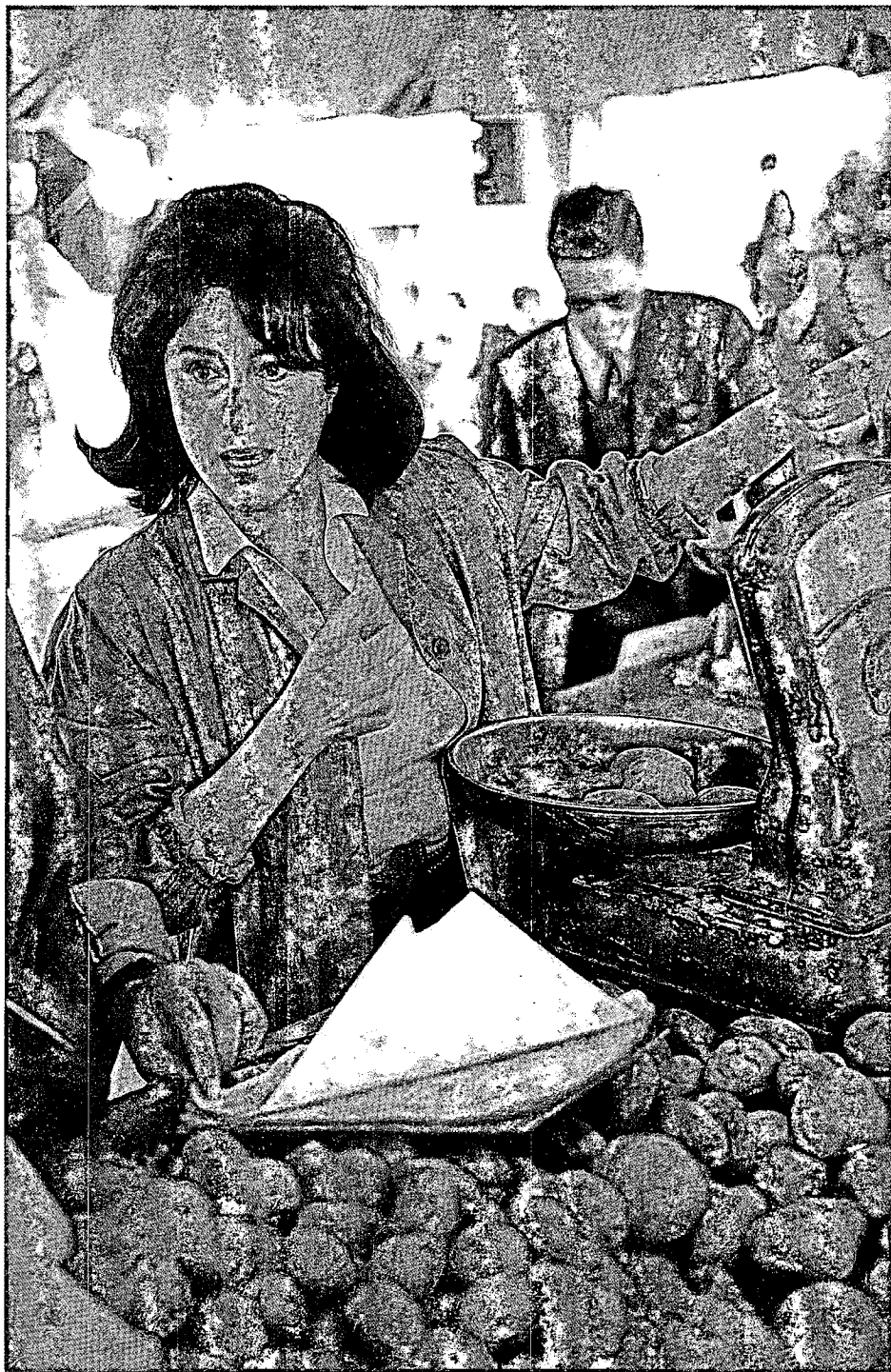



Foto Divo Cavicchioli

Anna Magnani con Pier Paolo Pasolini sul set di *Mamma Roma*.
Si gira la scena del mercato a Cecafumo

Analisi del film e storia del cinema

a cura di Paolo Bertetto

Come è noto, la Scuola Nazionale di Cinema ha varato nel 1999 il progetto di una «Storia del cinema italiano» in 15 volumi la cui uscita è prevista tra il 2001 e il 2007 e che coinvolge diecine e diecine di studiosi, insieme alle maggiori università del nostro paese.

In vista di questo progetto, la Consulta Universitaria del Cinema ha ritenuto opportuno dedicare il proprio convegno annuale ad alcuni nodi problematici dell'attuale ricerca storiografica. I lavori, introdotti da Lino Micciché, che ha esposto il piano dell'opera, si sono svolti presso la Scuola Nazionale di Cinema e hanno occupato due giornate, il 16 e il 17 novembre 1999, articolandosi in due workshops *paralleli. Il primo, curato da Leonardo Quaresima, è stato dedicato al problema degli archivi, del recupero e della conservazione dei materiali audiovisivi e cartacei. Nel secondo, curato da Paolo Bertetto, ci si è occupati del rapporto tra analisi testuale e riflessione storiografica, passando in rassegna le principali metodologie emerse negli ultimi anni.*

Nel numero 4 di «Bianco & Nero» abbiamo pubblicato una parte degli esiti del secondo workshop, *con una introduzione del curatore, Paolo Bertetto, e i contributi di Roberto Campari, Augusto Sainati, Veronica Pravadelli e Giaime Alonge.*

Nel numero 5 si trovano i restanti interventi di Francesco Casetti, Liborio Termine, Vito Zagarrio, Dario Tomasi, Leonardo Gandini e Monica Dall'Asta. Le relazioni di apertura e chiusura del convegno, tenute da Mino Argentieri, Gian Piero Brunetta, Antonio Costa e Alberto Farassino, appariranno nel numero 6.

Ricordiamo che anche quest'anno il convegno CUC si svolgerà presso la SNC, il 14 e il 15 dicembre, e sarà dedicato a "Metodi e proposte di storiografia del cinema italiano (anni '20 e '30)".

Il presente dossier è illustrato con foto di scena di Mamma Roma *scattate da Divo Cavicchioli, recentemente acquisite dalla Fototeca della Scuola Nazionale di Cinema.*

30

Il film come testo

Francesco Casetti

L'idea che un film possa essere considerato un *testo*, e cioè un discorso organico che investe un mondo reale o immaginario (diciamo: un mondo possibile), al pari di un testo letterario, di un testo teatrale, di un testo giornalistico, ecc., costituisce certo uno dei grandi guadagni della riflessione semiotica nella seconda metà degli anni '60. Al prezzo di sfumare alcune delle caratteristiche peculiari di ogni opera cinematografica, ciò che quell'approccio sottolineava era la comune natura di "produzione discorsiva" di molte forme di espressione e di comunicazione umana. Il film veniva così inscritto nello stesso ambito in cui rientravano un romanzo, una poesia, una pièce teatrale, una allocuzione, un racconto fotografico, ecc.: non da meno e non di più; un "oggetto segnico" quale altri.

L'idea che il film fosse un testo viaggiava in quegli anni in parallelo con l'idea che il cinema fosse un *linguaggio*, e cioè un campo di possibilità espressive e comunicative (possedere un linguaggio significa potersi esprimere e comunicare) e nello stesso tempo un campo regolato dalla presenza di un insieme di norme o di codici (possedere un linguaggio significa seguire le regole di una grammatica, anche se talvolta elementare). Dunque film come testo e cinema come linguaggio: il risultato di questa accoppiata era quello di pensare ad ogni realizzazione cinematografica come un qualcosa capace di significazione (e cioè di manifestare idee, orientamenti, immagini di mondo, ecc.) e come a qualcosa di dotato di regole (se non proprio di una grammatica, almeno di alcune convenzioni "retoriche" diffuse). La nozione di film come riflesso diretto della realtà o come manifestazione diretta di un'intuizione poetica era così tranquillamente messa fuori gioco.

Chi conclude questa "battaglia" a favore dell'idea di film come testo e di cinema come linguaggio è indubbiamente Christian Metz, con il suo libro *Langage et cinéma*. Come ho già avuto modo di dire, il volume costituisce la summa della prima semiotica, quella di impronta strutturalista, ma segna anche un'apertura alla seconda semiotica, quella di tipo decostruzionista. Questa ambivalenza si riflette proprio nel modo in cui il film

si caratterizza come testo. In breve, per buona parte del volume Metz parla di «sistema testuale»: per lui infatti un testo è innanzitutto un *insieme strutturato*, in cui le singole parti si legano reciprocamente costruendo un edificio complesso, un organismo unitario. È questo edificio, questo organismo, che conta: è in esso che si riflettono le regole di costruzione e nello stesso tempo è grazie ad esso che si manifesta una significazione. Nella seconda parte del libro, invece, Metz introduce la nozione di «scrittura»: entrano allora in gioco una serie di operazioni che consistono nell'accostare dei segni e nel fissarli su di un supporto (la scrittura è proprio questo: linearizzazione e deposito), ma che nel far ciò mettono anche in tensione reciproca questi segni, li fanno scontrare, e insieme evocano ciò che nel linguaggio è spesso rimosso, e cioè il gesto della produzione simbolica, il lavoro di realizzazione. Il testo cambia, con questo, faccia: non più un insieme strutturato, ma un campo di confluenze e di tensioni, di lavoro e di invenzioni, di sedimentazione e di instabilità; ciò che lo caratterizza è non tanto la presenza di un sistema, quanto l'intervento di una *pratica significante*.

Questa doppia nozione di testo accompagnerà la semiotica per più di un decennio, dando luogo a pratiche di analisi differenziate: da un lato attente ricostruzioni di strutture di significazione, dall'altro riesame spesso assai libero degli echi che in un film si annidano. Non voglio qui seguire nei dettagli la vicenda: voglio solo notare che le due strade si caratterizzarono per la loro alta "densità teorica", ma anche per la loro larga carenza di "consapevolezza storica"; in nessuno dei due campi si tentarono delle esplorazioni che, dal singolo film, o dal singolo gruppo di film, portassero alla comprensione degli eventuali sistemi o processi simbolici che caratterizzano un'epoca o una stagione. Lo sfondo storico rimaneva un riferimento astratto (quando non una generalizzazione improvvida, come in quei contributi che si riferivano alle «rappresentazioni nella società patriarcale», includendovi parecchi secoli e parecchie culture indistintamente). Paradossalmente, un barlume di consapevolezza storica appare in un'altra corrente di ricerca, quella che fa riferimento al concetto di *enunciazione*. In essa il testo viene concepito come una *realizzazione discorsiva* in senso proprio, e cioè come il frutto di un'attività linguistica che, nel mettere in scena un mondo possibile, inevitabilmente registra anche le tracce dei soggetti, dei tempi e dei luoghi che determinano questa attività. Di qui lo sforzo (in cui si è impegnato anche chi scrive) di vedere come il film sappia mostrarci, magari in forma indiretta o cifrata, il gesto da cui nasce e il traguardo a cui mira, e cioè come, allestendo una storia, esso si riferisca anche, e in modo quasi inevitabile, almeno al proprio enunciatore e al proprio enunciatario (più che la persona o le persone che lo hanno fabbricato e che poi si trovano a fruirlo, il "piano" espressivo e comunicativo che lo guida, e il "progetto" di fruizione o le "fruizioni

Mamma Roma (Anna Magnani) entra nella sala del banchetto, all'inizio del film

possibili" a cui esso si apre). Ora, questo approccio, per quanto anch'esso assai "teorico", aveva il merito di vedere nel testo non solo un costrutto linguistico, ma anche una sorta di *evento* che si realizza per opera di qualcuno, in un tempo e in uno spazio determinati; qualcosa che accade da qualche parte, in qualche momento, e grazie a qualche soggetto; un avvenimento, magari minuscolo, che però entra nel nostro mondo in un punto preciso della nostra storia. Non sempre questa premessa è stata sfruttata dagli studi enunciazionali: tuttavia, almeno in linea di principio, la teoria dell'enunciazione favorisce un allargamento d'ottica; a fianco del *testo*, e strettamente collegato con esso, viene posto il *contesto* in cui esso appare; contesto che il testo registra (in una frase del tipo «Ti confesso ora che...» viene detto che le notizie che seguono sono io che le fornisco, le fornisco adesso e le fornisco a te; sia pur non con questa evidenza, anche il film possiede delle tracce che rimandano al chi-dove-quando della storia raccontata ed esibita davanti a un pubblico); e contesto che il testo a sua volta contribuisce a disegnare (nella frase «Ti confesso ora che...» la comunicazione diventa una confessione, e questo fatto determina il quadro circostante: crea un'aria di confidenzialità, anche se si è in pubblico; un impegno reciproco alla riservatezza, anche se presto disatteso; ecc. Anche il film, se non con questa evidenza, determina il quadro in cui si inserisce: il suo stile definisce ad esempio lo spazio di un'autorialità o l'anonimato del prodotto evasivo; la localizzazione di una produzione na-

zionale o la delocalizzazione di una produzione sovranazionale; ecc.). Insomma, sia pur con tutti i suoi limiti, l'approccio enunciazionale ha lavorato per una storicizzazione dell'analisi, o se non altro per la crescita di una consapevolezza che ogni testo *è* e *fa* storia.

Concluderò quest'intervento osservando che ci sono altre due nozioni di testo che stanno avanzando, in qualche modo tributarie dell'approccio precedente. Innanzitutto un testo può essere anche concepito come una *proposta* che manifesta l'intenzione di chi muove la comunicazione e che si apre ad un'interpretazione da parte del destinatario. In questo senso un testo è un luogo in cui si confrontano quanto l'emittente vuole dire, quanto concretamente viene espresso, e quanto il recettore intende del messaggio. Dunque il suo significato nasce dal sovrapporsi di un "significato del destinatore", di un "significato intrinseco" (che spesso è una gamma di significati attivabili) e di un "significato del destinatario" (lettore, ascoltatore o spettatore). L'idea è che tra questi significati intervenga un vero e proprio processo di *negoziazione*, aperto a risultati spesso imprevedibili. Lungo questa linea, lavori filologici di ricostruzione dell'"intentio operis", lavori semiologici di analisi del testo e lavori microsociologici di indagine della ricezione trovano modo di collaborare e di scambiarsi la mano. Con una buona possibilità di recuperare appieno la dimensione storica in cui il film vive: come ad esempio quando, a fianco della esplorazione delle condizioni in cui il film è nato, si pone l'esplorazione delle diverse letture a cui è stato sottoposto.

Parallelamente, il testo può anche essere considerato una *risorsa*, e cioè qualcosa che lo spettatore può utilizzare nel proprio mondo di vita. Qui l'attenzione si sposta dalle interpretazioni agli *usi* che gli spettatori fanno di un testo: quest'ultimo ad esempio può fornire "immagini di realtà" che confermano o spostano le mappe cognitive degli individui; o "repertori" di espressioni e simboli che possono essere reimpiegati nel proprio discorso; od occasioni per interagire con altri individui che hanno fruito lo stesso testo o lo vogliono fruire; o spunti per decidere una propria linea di azione; ecc. Il testo, e il film come testo, sono dunque anche risorse cognitive, simboliche, relazionali, pratiche, ecc. Naturalmente lo studio degli usi personali e sociali di un testo sposta il baricentro della ricerca sull'atto della fruizione; se si vuole, sul testo-per-il-destinatario. Con il conseguente privilegio per una metodica di tipo microsociologico, o anche sociosemiotico: penso ad esempio a strumenti come l'osservazione etnografica delle situazioni di consumo, o le storie di vita degli spettatori. Qui il discorso andrebbe allargato: segnalo solo che l'adesione alla dimensione storica attraverso questa strada potrebbe trovare un ulteriore e puntuale rafforzamento.

A proposito di rappresentazione e spettacolo

Liborio Termine

La nascita del cinema, come noto, segna, contemporaneamente, un trionfo dell'ingegneria e una sfida all'arte, alla nozione storicamente definita di arte. Dello scetticismo con il quale la scienza guarda il cinema, è emblema il giudizio di uno dei fratelli Lumière, il quale assicura subito che quell'invenzione «non avrà futuro». Della radicalità dei problemi che il cinema, sin dalla sua prima apparizione, pone all'arte, ci ha dato un catalogo ampio e articolato Walter Benjamin, un catalogo con il quale ancora oggi non abbiamo del tutto finito di fare i conti.

Curiosa nascita, dunque, quella del cinema. Perché, da una parte, la scienza non l'annette – né per funzione, né per scopo – nei propri territori (e tantomeno pensa di aver prodotto per l'arte un utile "mezzo", un innovativo "strumento"); dall'altra, perché l'arte, che non l'ha né previsto né cercato, si trova in qualche modo costretta a prendere atto che quell'invenzione è comunque caduta ai confini, alla frontiera delle sue regioni e che ora, da quella minima distanza, essa non solo non le rivolge una richiesta d'ingresso, ma la giudica, la misura, e addirittura, per la massa dei problemi che la sua sola presenza le riversa, la mette in crisi. Una vicinanza per lo meno imbarazzante, dunque, che fa subito del cinema un "oggetto" sospettabile, sospetto.

Si può dire che, quando nasce, il cinema si trova fuori da ogni legittimità di appartenenza: deriva dalla scienza, ma non ha finalità scientifica; si situa ai margini del panorama delle arti, ma non ha nulla che immediatamente lo renda riconoscibile come una pratica artistica. Dove collocarlo, allora?

Non c'è dubbio che la storia degli esordi del cinema è anche storia di questa indecisione, di questa fluttuante imprecisione di contorni, storia della ricerca di un "luogo" dove poterlo inserire all'interno della mappa della cultura, la quale ha certamente conosciuto e inventariato altre apparecchiature della sorpresa e della meraviglia, ma che erano, appunto, solo *apparecchiature* (mezzi cioè per preparare, per allestire); mentre il cinema, anche nella povertà del suo primo apparire, espone una sorta di eccesso: la pretesa estetica di chi vuole produrre sorpresa e meraviglia perché osa annunciarsi come nuovo formatore del mondo.

L'arte riconosce questo segno eccessivo e debordante, dal momento che, almeno dal barocco in poi, essa stessa ha tentato di affermare quella pretesa che uno scrittore sintetizza nell'aforisma «la natura imita l'arte» e che il cinema, senza alcuna mediazione concettuale, dichiara non solo progetto possibile, ma possibile nella maniera più manifesta, evidente, diretta. Non è improbabile che, anche per questa ragione, l'arte abbia diffidato del cinema. Né, d'altra parte, è un semplice paradosso il fatto che, prima ancora di trovare un posto nella geografia della cultura, al cinema viene assegnata una Musa che gli concede, per così dire, passaporto di astrattezza estetica, di spaesamento culturale. I primi scritti di riflessione teorica sul cinema costituiscono, appunto, un affascinante itinerario di tale astrattezza, la mappa di tale spaesamento.

La teoria che viene elaborata intorno ai fenomeni artistici (anche questo è ampiamente noto, ma giova ricordarlo) segue la pratica, arriva dopo le opere, nei cui riguardi si pone solo come l'atto che formalizza (e pensa, ne fa oggetto di pensiero, materia di consapevolezza culturale) quei processi che caratterizzano l'istituirsi e il mutevole disporsi delle convenzioni artistiche. Un atto, perciò, che si esercita, di volta in volta, nell'opera o nelle opere in cui quei processi nascono, si stabilizzano e mutano, ma che non assume mai un valore di "norma" neppure quando possiede caratteristiche generali. Se è vero, infatti, che una grande opera può generare un'ottima teoria, non è mai vero il contrario. Una teoria che avesse la pretesa di mostrare all'artista "come si fa" non sarebbe più una teoria, ma una precettistica – e la precettistica è, per definizione, la tomba dell'arte.

Così accade per l'elaborazione teorica di tutte le arti; ma non accade così, non nello stesso modo, per il cinema, e per una ragione, per una "evidenza" che il pensiero coglie con una cognizione drammatica. Tradizionalmente le arti, per fermare un po' di verità dell'uomo e del mondo, hanno dovuto immobilizzare l'uno e l'altro nella figurazione, nella pietra, nella parola (anche in quella teatrale: parola-azione, parola-gesto). Il cinema, per la prima volta nella storia delle arti, mostra di saperli cogliere in atteggiamenti e aspetti interdetti, impossibili da vedersi prima del cinema e tali da riconfigurare la percezione che l'uomo ha di se stesso e del mondo, tali quindi da dare nuova configurazione all'uomo e al mondo.

Quel che così si produce è una sorta di teologia dello shock, e proprio perché si misurano gli effetti di un linguaggio a cui non si riesce ancora a dare una espressione di pensiero.

Si ricerca il metodo per dare sistemazione teorica all'universo filmico, ma, nell'incapacità di derivarne le coordinate dallo studio dei meccanismi, delle procedure, dei percorsi che si iscrivono nelle singole opere, si compie un salto metafisico verso ciò che può dare definizione compren-

siva dell'idea di "cinema", da cui i film, in qualche modo, avrebbero dovuto ricevere legittimità e comprensione. Qualcuno, con serietà, si spinge fino a trovare in Platone, nel suo mito della caverna, la prima enunciazione (e forse il vaticinio) del modello cinematografico.

Mai come all'origine del cinema tanti filosofi sono stati chiamati a individuare natura e sostanza, qualità ed effetti di questo stupefacente fenomeno. Ma i filosofi, nell'impossibilità di derivare da un linguaggio a loro sconosciuto una struttura di pensiero, non potevano offrire di più che una visione complessiva della mutata percezione del mondo che il cinema imponeva. Resta esemplare, in questo senso, la risposta-interrogativo di Henri Bergson: «L'occhio vivo non è forse un cinematografo?»[1], che si dispone sullo stesso versante nel quale György Lukács individua nel «tutto è possibile» la *Weltanschauung* del cinema: «Poiché la tecnica cinematografica esprime la realtà assoluta del momento stesso, la "possibilità" non vale più come categoria contrapposta alla "realtà". Possibilità e realtà vengono poste sullo stesso piano, si identificano. "Tutto è vero e reale, tutto è ugualmente vero e reale": questo insegnano le sequenze cinematografiche»[2].

Bisognava, dunque, che la teoria tornasse a darsi un metodo scegliendo un terreno più proprio. E perciò sceglie quel territorio in cui i linguaggi riescono a confrontarsi e definirsi per scarti e differenze o per analogie e affinità; il terreno in cui le arti possono farsi specchio, riflesso, misura del cinema.

È Canudo, forse, il primo teorico che applica al cinema lo stesso metodo d'indagine che Todorov indicherà per la definizione del "genere". Un "genere", dice Todorov, non si può definire per le caratteristiche sue proprie, ma solo attraverso gli elementi che lo assimilano o lo differenziano dal "genere" che gli sta accanto. Così Canudo pensa per il cinema, che non trova la propria definizione d'arte in se stesso, nelle sue caratteristiche peculiari, ma negli elementi che lo differenziano o lo assimilano alle arti che gli stanno accanto: il teatro, la letteratura, la pittura...

Sulla base di questo principio, Canudo, appunto, scopre che il cinema, anche se è uno *spettacolo*, non ha nessuna analogia con il teatro, mentre, pur essendo «nato per essere la "Rappresentazione totale dell'Anima e del Corpo"», si dispone sul versante della letteratura, in quanto «racconto visivo fatto di immagini dipinte con pennelli di luce». Ma, proprio perché *racconto fatto di immagini dipinte*, il cinema, aggiunge, è anche arte plastica: infatti, «arrestandone lo svolgimento in un punto qualsiasi durante la proiezione, dovrà mostrarsi nell'espressiva immobilità dei personaggi della Pittura»[3]. Il cinema diventa così, nello stesso tempo, spettacolo, letteratura, pittura – ed è per questa via che si inventa quell'autentico delirio estetico che è il cinema considerato come "arte totale", "sintesi delle arti". Ma è anche per questa via che Canudo fissa i termini

per cui una definizione di cinema come *spettacolo* stenterà a trovare una legittimità concettuale piena.

Ciò che Canudo coglie, infatti, è che il concetto di *spettacolo*, applicato al cinema, si può costruire e definire non solo attraverso un radicale allontanamento dal teatro, ma, soprattutto, attraverso un forte intreccio, una stretta correlazione con il concetto (e la pratica) di *rappresentazione* (che ha natura figurativa). Come dire che la nozione di spettacolo, per il cinema, comporta questa polarità: una struttura drammaturgica, un dispositivo d'azione, che si organizza e si sviluppa lungo il piano della rappresentazione, attraverso un dispositivo di figurazione.

Si tratta di un nodo problematico di straordinaria importanza e che è stato fonte di inesauribili equivoci, dal momento che proprio il *piano della rappresentazione* – considerato come luogo della composizione, della *fissazione dell'evento in immagini audiovisive*, che è figurazione – ha generato, per lungo tempo, la convinzione che quello fosse pure il luogo in cui l'evento fissato acquisiva la natura di *segno*. E, in quanto tale, "segno" anche della dimensione drammaturgica, la cui funzione veniva in tal modo ridotta a quella di un semplice meccanismo, di un puro processo interno alla rappresentazione. Uno spostamento che ha avuto questa conseguenza: distruggendo la polarità rappresentazione-spettacolo a vantaggio della prima, non solo ha dissolto, per il cinema, la dimensione e la proprietà dello spettacolo, ma ha legittimato lo scivolamento della "rappresentazione" dal figurativo al letterario, al narrativo. Del resto, Canudo l'aveva detto con chiarezza: il cinema è *Rappresentazione totale, racconto visivo fatto di immagini dipinte con pennelli di luce*...

(Ma, almeno dopo Wittgenstein e Sartre, sappiamo che l'immagine non è in senso proprio un "segno". Nella rappresentazione cinematografica di un uomo, ricordiamo, ciò che realmente vediamo *non è l'immagine di un uomo*, ma *un uomo in immagine* – che è cosa profondamente diversa. Del resto, ne dà conferma anche la figurazione considerata come la parte debordante della rappresentazione: «La figurazione cinematografica si forma sulla base dell'ordine figurativo dell'opera come sua qualità estetica, irriducibile alla figuratività e all'espressività delle singole inquadrature [...]. La figurazione cinematografica non è né un segno indicatore né un "imsegno". Essa non segnala un fenomeno concreto della realtà, ma rispecchia in varia misura l'intento dell'autore, l'atteggiamento dell'artista non verso questo fenomeno, ma verso il mondo intero. Fra la figurazione cinematografica e la realtà esistono rapporti molto più delicati e complessi di quelli che intercorrono tra il segno e l'oggetto, e non li si può descrivere con una teoria lineare», precisa Levin[4]. E Paolo Bertetto aggiunge: «Le figure sono concrezioni dinamiche spazio-temporali in cui il visibile è presentato in una sua esemplarità rivelativa [...]. La figura è un'eccedenza rispetto alla rappresentazio-

ne, è un modo di superamento della razionalità centrata nella rappresentazione, verso un'altra logica, un'altra forza»[5]).

Il risultato di una tale impostazione (di una tale degenerazione) è che una storia della nozione di spettacolo, considerata dal punto di vista della storia del cinema e da quella della storia della teoria, non è la stessa storia, manca persino di assi di coincidenza. Un risultato che ha qualcosa di iperbolico, poiché sappiamo che la teoria, sempre e comunque, si colloca in una intersezione tra la storia del cinema, che la precede, e l'estetica, la quale le offre quel contesto culturale, quella collocazione di pensiero che legano l'oggetto estetico al sistema generale delle arti, di cui il cinema, come ogni altra singola arte, ha bisogno, necessità.

Inutile dire – e i segnali di crisi, come quelli di rifondazione, giungono da molte parti – che è forse arrivato il momento di far convergere entrambe quelle regioni (la storia del cinema e le istanze teoriche) non in un unico alveo, ma in una comune prospettiva.

Perché si dia *spettacolo* è necessario che venga assolta una condizione: l'evento *non* deve essere presentato (come accade, ad esempio, nelle *performances* dei cantastorie o in certe fabulazioni a tratti illustrate da attori), né raffigurato (come nell'arte figurativa), né raccontato (come nella letteratura). L'evento, nello spettacolo, deve *accadere*, si deve produrre senza altra mediazione che quella delle *convenzioni* che lo fanno apparire "reale", anche se non vero. Il teatro e il cinema soddisfano questa condizione e per essi, infatti, vale, anche nel sentire comune, la nozione di "spettacolo".

Tutto questo non è, tuttavia, sufficiente per ridurre a una stessa cognizione, a una stessa definizione, istituzioni e ambiti tra loro assai diversi. Il film, come il teatro, è uno spettacolo; ma lo spettacolo cinematografico differisce così profondamente da quello teatrale da far sembrare persino sospetto il fatto che una stessa definizione possa attribuirsi a entrambi.

Qualcuno, come noto, l'ha sospettato, lo sospetta; e certo perché non si tiene conto di quanto un linguaggio – e le convenzioni che lo organizzano (convenzioni, non regole: né grammatiche né sintassi, come si addice a tutti i linguaggi usati in funzione artistica) – sia selettivo non solo rispetto alle idee e al rappresentabile, ma anche rispetto alle forme e ai modi che ad essi impone: per cui non è mai una definizione (una classificazione) che modella le procedure e gli esiti di un linguaggio, ma esattamente il contrario. Perciò la stessa definizione di spettacolo, soddisfatta la condizione che la rende accessibile sia al teatro sia al cinema, è come se dovesse a sua volta ricevere definizione dai due ambiti che ne stabiliscono, con le differenze, la varietà e molteplicità dei significati possibili.

E la prima differenza, decisiva, è questa: l'evento, a teatro, si produce, accade direttamente sulla scena, di fronte allo spettatore, e l'azione

s'incarna nel corpo vivo dell'attore; al cinema, invece, l'evento accade attraverso un'organizzazione di immagini audiovisive, attraverso una composizione che si sviluppa in rappresentazione e resta fissata nelle immagini audiovisive.

A teatro nulla è fissato; lo spettacolo inizia appena si apre il sipario e l'"evento" riguarda non solo ciò che accade ai "personaggi", ma anche ciò che può accadere e interferire con la recita stessa. Baudelaire ci racconta di un re che per uccidere Fanziullo, un ballerino suo amico che lo aveva tradito, lo colpisce con un fischio acuto lanciato nel momento in cui questi, danzando, si trova nella più alta estaticità. E Pirandello ci dice dell'attore che, mentre recita, sente, d'improvviso, squarciarsi il cielo di carta sulla sua testa e resta attonito, muto, spaesato.

L'evento, in quei casi, muta il proprio corso perché ciò che "accade" e non è previsto, comunque accade, e ha bisogno di un suo scioglimento, di una sua soluzione. Non così al cinema. E, infatti, in una sala cinematografica il re non avrebbe ammazzato con un fischio Fanziullo e, sullo schermo, il soffitto di carta non si può squarciare; può accadere che il meccanismo di proiezione si inceppi, ma allora, semplicemente, lo spettacolo si interrompe.

Strano spettacolo, dunque, quello cinematografico: perché, per esserci, ha bisogno, come condizione della sua stessa esistenza, che ci sia un evento che direttamente si produca e accada (e, di fatto, il film ci dà sempre eventi che si producono e accadono); ma, dal concetto di evento, di accadere, il cinema elimina tutta quell'aura di casualità, interferenza, accidentalità che, prima e fuori del cinema, appartengono al concetto stesso di evento e che, con il cinema, diventano superflue. Segno che il cinema impone davvero una nozione di spettacolo nuova, allo stesso modo in cui ha imposto una nuova definizione della nozione di arte.

Di questa nuova nozione, abbiamo visto che il punto centrale è dato da ciò che, in senso proprio, diventa l'elemento costitutivo dello spettacolo cinematografico: l'organizzazione dell'evento attraverso una composizione che si sviluppa in rappresentazione e resta fissata nelle immagini audiovisive. Detto più semplicemente, crediamo che si debba prendere atto che l'elemento costitutivo dello spettacolo cinematografico è la *rappresentazione* (considerata nella proprietà e varietà delle sue pratiche).

Non è un concetto semplice, quello di rappresentazione, perché ha una storia lunga (il termine era già noto ai latini), varia e complessa, che riguarda ambiti e significati diversi. Non ne tenteremo, ovviamente, la mappa, ma ci riferiremo solo a ciò che meglio può illustrarne e caratterizzarne il senso in rapporto al discorso che qui stiamo facendo.

In un film, abbiamo detto, la rappresentazione è un'organizzazione, una composizione di immagini audiovisive (e diamo per scontato che,

Foto Divo Cavicchioli

Sala del banchetto. Mamma Roma canta «Fior de gaggìa...»
al pranzo di nozze di Carmine (Franco Citti)

parlando di film nell'epoca del sonoro, l'immagine è sempre audiovisiva). Essa, dunque, percorre, si disloca lungo l'intero film. Ma è appena il caso di precisare che anche per ogni singola immagine, per ogni singola inquadratura, si deve parlare di rappresentazione, in quanto il materiale di ogni immagine è comunque sottoposto a organizzazione e composizione. Perciò diciamo che la rappresentazione, in un film, è un *processo* (riguarda la formazione della singola immagine e la forma dello svolgersi, del susseguirsi delle immagini tra loro), non un risultato (il risultato è lo spettacolo).

Collocato in tale prospettiva, il termine "rappresentazione" recupera, in qualche modo, il significato che acquisisce con il cristianesimo quando, annota Hans G. Gadamer, *repraesentatio* «non significa più copia o raffigurazione riproduttiva, ma viene a indicare il "tenere il luogo di", la rappresentanza. La parola può assumere questo significato, ovviamente, perché nella raffigurazione si ha una presenza del raffigurato stesso. *Repraesentare* significa far essere presente»[6].

Assunta con questo significato, la rappresentazione è parte ineliminabile dell'immagine, dal momento che l'immagine «non rimanda semplicemente al rappresentato», ma *lo fa essere presente*. Per tale caratteristica, essa stabilisce, con il rappresentato, un vero e proprio legame di appartenenza. Perciò, osserva Gadamer, «l'immagine non è copia di un essere raffigurato, ma ha una comunione ontologica con il raffigurato» – e, natu-

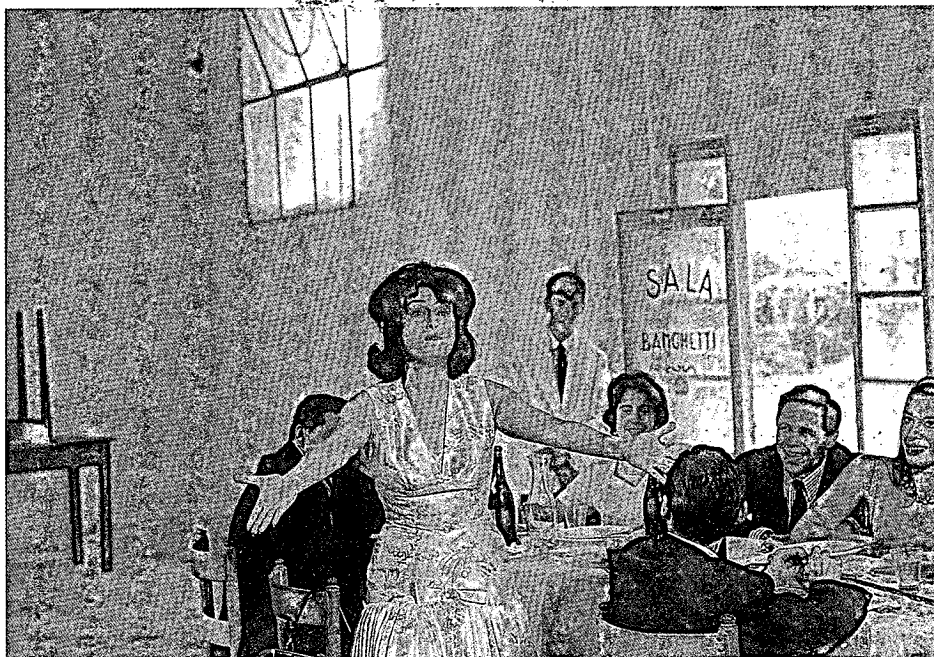



Foto Divo Cavicchioli

Mamma Roma conclude il suo stornello

ralmente, anche l'immagine audiovisiva, dal momento che «parola e immagine non sono semplici aggiunte illustrative, ma fanno sì che ciò che esse rappresentano sia davvero completamente ciò che è». In quanto fatto ontologico, dunque, nell'immagine «l'essere si presenta in una manifestazione visibile dotata di senso».

Ci sembra prezioso, per l'arte in genere e per il cinema in particolare, il rilevamento di questo tratto dell'immagine che assume, contemporaneamente, le proprietà dell'essere raffigurato (che è, per così dire, presente in essa) e la struttura della "rappresentanza", cioè del rinvio, del rimando all'essere reale effettualmente assente: una duplicità, una polarità per meglio dire, che permette all'immagine, al contrario di quanto accade al segno, di non scomparire «adempiendo alla sua funzione di rimando», perché, appunto, «partecipa nel suo essere proprio di ciò di cui è immagine».

Anche per Gadamer, dunque, «un'immagine non è un segno». Infatti, precisa, mentre il segno ha la funzione di rimandare ad altro da sé, e per adempiere a questa funzione deve richiamare l'attenzione su se stesso solo per «presentarsi nel suo contenuto di rimando», così rendendo presente qualcosa che presente non è, l'immagine, al contrario, adempie alla sua funzione di rimando solo attraverso il proprio contenuto. «Quanto più uno si immerge in essa, tanto più anche è in rapporto con il rappresentato. L'immagine rimanda in quanto trattiene».

Abbiamo detto che per l'arte in generale, e per il cinema in particolare, è prezioso il rilevamento di questa caratteristica dell'immagine: essa, infatti, permette di risolvere in maniera radicale il problema, il dilemma che oppone "copia" a "originale". L'immagine, in questa prospettiva, non è "copia" dell'originale; ma, come accade quando ci riflettiamo nello specchio, essa coglie e fissa l'originale, lo trattiene. Il rapporto tra l'immagine e il raffigurato è, si è visto, ontologico.

André Bazin, come noto, aveva colto qualcosa di simile nell'immagine cinematografica. Ma l'ontologia, per lui, riguardava l'"essere" del reale ripreso e forse quello dell'attore; in qualche modo però slittava sul personaggio, che effettualmente sembra non possedere un "essere" suo proprio.

Con la polarità che Gadamer introduce nell'immagine – e che è la polarità della rappresentazione stessa – è possibile istituire, tra l'attore e il personaggio, lo stesso rapporto che si istituisce tra la persona che si riflette nello specchio e l'immagine che lo coglie. Rispetto al personaggio, cioè, l'attore non è la "copia", ma è il personaggio stesso, l'"originale" colto nel corpo, nella voce, nei gesti dell'attore che l'incarna. L'opera, in questo senso, funziona, per l'interprete, come uno specchio. Perciò, sullo schermo (ma anche sulla scena) non vediamo l'attore, ma il personaggio: non Orson Welles, non Laurence Olivier, non Vittorio Gassman o Salvo Randone, ma, ogni volta, sempre Otello. Nell'accezione di Gadamer, si potrebbe persino dire che l'attore è l'"immagine" del personaggio: assume la funzione del *repraesentare*, lo fa essere presente e a lui rimanda in quanto lo trattiene.

(In questa prospettiva – e lo diciamo in un inciso, in una parentesi, perché tema che ha bisogno di un'ampia argomentazione – anche il *corpo rappresentato* acquista una nuova dimensione, una nuova fisicità, si avrebbe voglia di dire, una diversa formulazione. Il "corpo-immagine" diventa quasi il fondamento di quella straordinaria osservazione di Gilles Deleuze, secondo cui «con il corpo – e non più tramite il corpo – il cinema sposa lo spirito, il pensiero. "Dateci dunque un corpo" significa per prima cosa montare la cinepresa su un corpo quotidiano»[7], e coglierne i passaggi, gli slittamenti verso il suo diventare *corpo cerimoniale*, corpo, appunto, rappresentato).

Nell'ambito che, in grande sintesi, abbiamo così delineato, connesso alla rappresentazione (considerata tutt'uno con l'immagine) e inscindibile da essa, emerge il tema della visione (che, tra l'altro, è oggetto di riproposta da parte di Francesco Casetti).

La rappresentazione, l'immagine, è sempre, per definizione, oggetto di visione; nel cinema è anche oggetto *per* la visione, per lo sguardo dello spettatore, e perciò implica un principio di costruzione (di forme, di modi, di significati). Del resto, lo stesso Gadamer sottolinea, contro l'uto-

pia della "percezione pura" («il puro vedere, il puro udire, sono astrazioni dogmatiche, che riducono artificiosamente i fenomeni»), che la percezione «coglie sempre un significato», che l'atto della visione non si ferma alla semplice presenza di ciò che è, ma ne coglie il modo d'essere, appunto di rappresentarsi. Ed è per questo aspetto, anche, che possiamo veramente dire che la visione "pensa" e che, tanto nelle forme che assume quanto nei processi mentali ed emotivi che attiva, è storicizzabile, storicizzata. Anche la visione che si iscrive nella rappresentazione, infatti, ha una storia lunga, complessa.

Per i fini del nostro discorso, è sufficiente ricordare che il punto di svolta del rapporto, della connessione rappresentazione-visione avviene tra il '700 e l'800, dapprima con il *panorama* e poi con il *pittoresco*, quando si porta a compimento, «attraverso un radicale principio di visibilità, la volontà di definire un'immagine assoluta del mondo». Infatti, scrive Renzo Dubbini, da una parte, «il panorama circolare sancisce la definitiva teatralizzazione di un modo di rappresentare che se tende a una imitazione perfetta della natura ne deforma tuttavia i significati spaziali e la realtà dimensionale: se il panorama tende a far coincidere la geometria dell'ambiente con le perfette linee della rappresentazione, non può comunque rinunciare ad artifici illusori, di forte effetto, per suggestionare l'osservatore posto nel centro ideale della scena». Dall'altra, è attraverso il "pittoresco" che «le rappresentazioni tendono a cogliere i caratteri particolari, distintivi, per fissarli in un insieme generale, in uno spazio più o meno esteso, dallo spazio racchiuso del giardino, a quello di una città o di una regione. Tutte queste visioni si oppongono a un mondo di per sé "opaco", monotono, invisibile, chiuso allo sguardo; o, per altro verso, esse si oppongono a un mondo che la modernizzazione tende a uniformare distruggendo la varietà delle forme, la ricchezza dei caratteri, la singolarità dei luoghi e della cultura»[8].

È per questa via che l'elemento puramente descrittivo, imitativo, viene eliminato sia dalla rappresentazione sia dalla visione, che trova nei nuovi dispositivi ottici non solo una sorta di protesi, ma un mezzo per mutare la rappresentazione del visibile in spettacolo (e Gian Piero Brunetta ci ha mostrato, con ampiezza, l'affascinante viaggio dell'"icononauta").

Il "panorama" che aveva in qualche modo appagato il sogno di una visione globale, di un'immagine unitaria e continua, di una rappresentazione che attornia lo spettatore e non le sta di fronte, che lo pone al centro e non alla periferia del visibile, resiste fino a quando i nuovi mezzi tecnici – aerostato, fotografia, ferrovia... – non «contribuiranno a creare straordinarie visioni, sia dello spazio territoriale che di quello urbano». È la visione che allora cambia, prima ancora che la rappresentazione dia forma compiuta a quel cambiamento che pure registra. La metropoli, infatti, frantuma «l'immagine unitaria del *panorama*» e così «denuncia l'im-

possibilità di rappresentare uno spazio dinamico, in continua espansione, tramite uno sguardo assoluto, totalizzante».

Lo sguardo ora ama ritagliare i paesaggi, lasciarsi cogliere dagli scorci, fermarsi sui particolari: si affermano così le visioni parziali, molteplici, autonome – e sono queste, in effetti, che caratterizzano «la rappresentazione della metropoli», che danno percezione e senso della sua complessità. L'occhio moderno si trova, in certo modo, obbligato «a percepire e a giudicare ciò che gli appare inevitabilmente slegato da una totalità, al di fuori di una idea organica di natura. La realtà appare così nuova natura frammentata, "significante" tramite immagini incomplete, divise, "tagliate"».

Sono queste, come sappiamo, le immagini che il cinema produce, compone, organizza. Immagini che sono rappresentazioni di uno spazio insieme frammentato e dinamico, parziale e globale, e la cui visione accompagna e rinnova uno stato di perenne spaesamento. Per la prima volta, la modernità ha trovato nel cinema la forma che accorda rappresentazione e visione; e quell'accordo riposa, quasi per intero, sull'esperienza dello shock, a cui la rappresentazione frammentata, la visione spaesante, obbligano uno sguardo (e un pensiero) che ha perso i confini della durata e della continuità. Non è senza significato, d'altra parte, il fatto che lo shock, fondamento e principio compositivo della rappresentazione e della visione cinematografiche, finisca con l'imporsi anche come categoria filosofica.

Lo segnala Gianni Vattimo, il quale, parlando della nozione benjaminiana di shock, come condizione di una eccitabilità e ipersensibilità a cui «corrisponde un'arte non più centrata sull'*opera* ma sull'*esperienza*, pensata però in termini di variazioni minime e continue (secondo l'esempio della percezione del cinema)», osserva che proprio questo carattere dello shock, concepito «come unico residuo della creatività nell'arte della tarda modernità, è quello che Heidegger pensa sotto la nozione di *Stoss*: cioè lo spaesamento e l'oscillazione che hanno da fare con l'angoscia e l'esperienza della mortalità»[9].

Per tale caratteristica, lo shock trapassa da principio costitutivo della rappresentazione e delle percezioni filmiche a condizione dell'arte *tout court*, con una estensione che così Vattimo descrive: lo shock, nell'accezione di Benjamin, esprime «il modo in cui si attua l'opera d'arte come conflitto tra mondo e terra», mentre lo shock-*Stoss*, assunto come il *Wesen*, l'essenza dell'arte, considera «il suo accadere come nesso di fondazione e sfondamento, nella forma dell'oscillazione e dello spaesamento; in definitiva, come esercizio di mortalità».

Se il cinema non è – e di sicuro non è – l'agente, è però la chiave di volta di questa straordinaria trasformazione del concetto di arte, che trascina e in qualche modo impone un'altrettanto radicale trasformazione del concetto di "spettacolo", che il cinema assume e di cui è l'esclusivo, originale interprete.

Foto Divo Cavicchioli

Casal Bertone. Pianerottolo delle scale di casa.
Mamma Roma porta Ettore (Ettore Garofolo, l'ultimo sulla sinistra) a vivere con sé

Il breve "excursus" che abbiamo tracciato, d'altra parte, ci lascia intuire dove dobbiamo ricercare e trovare l'elemento, la causa formatrice di questa nuova nozione di spettacolo. In senso proprio, nella mutata concezione e pratica della rappresentazione, nella diversa organizzazione che alla visione viene richiesta, negli innovativi processi che l'una e l'altra attivano. L'immagine frammentata è rappresentazione frammentata, come lo sguardo spaesato testimonia una visione spaesante. È questo il cambiamento radicale – alla base di una altrettanto radicale trasformazione della concezione e della pratica dello spettacolo – che al cinema appartiene per statuto, per fatto di linguaggio.

(E non, come quasi sempre si è pensato, per la debordante influenza della tecnica. La tecnica, abbiamo visto, viene prima del cinema a formare visioni e rappresentazioni che lo sguardo accoglie con il piacere della meraviglia e dello stupore, con la ricerca dell'eccitazione della sensibilità e delle emozioni, vero centro di incubazione dello shock. Il "pittoresco"

lo dimostra; è, non a caso, di esso, si è detto che se ne servono «gli ingegneri nei loro interventi territoriali, facendone uno strumento di integrazione tra opera tecnica e natura [...]. Il pittoresco non avrà più una mera funzione descrittiva, ma propositiva, di prefigurazione»[10]. E così, almeno nei film degli inizi, trapassa nel cinema, che lo accoglie, lo porta al massimo compimento e lo trasforma).

Considerata in questa prospettiva, la rappresentazione frammentata diventa la struttura fondativa della drammaturgia del film, che opera attraverso una composizione non segnica, non pittorica, non teatrale, non letteraria, ma appunto filmica. Perciò, in questo senso, e solo in questo senso, si può anche dire che la drammaturgia funziona, nei riguardi della rappresentazione, come un vero e proprio "codice" che organizza e orienta una molteplicità di procedure. Quali e come, è, s'intende, argomento d'un altro discorso.

---

1. Henry Bergson, *Sul cinematografo*, «Gazzetta del Popolo», Torino, 24 febbraio 1914; ora in Liborio Termine (a cura di), *La visione e lo spettacolo*, Testo & Immagine, Torino, 1998.
2. György Lukács, *Per un'estetica del cinema*, in *Scritti di sociologia della letteratura*, Sugarco, Milano, 1964.
3. Ricciotto Canudo, *Il dramma visivo*, in *L'officina delle immagini*, Edizioni di Bianco e Nero, Roma, 1966.
4. E. Levin, *A volo d'uccello. A proposito di un'aberrazione semiotica*, «Rassegna Semiotica», 5, settembre-ottobre 1974.
5. Paolo Bertetto, *Figure*, in L. Termine (a cura di), *La visione e lo spettacolo*, cit.
6. Hans Georg Gadamer, *Verità e metodo*, Bompiani, Milano, 1983.
7. Gilles Deleuze, *L'immagine-tempo*, Ubulibri, Milano, 1989.
8. Renzo Dubbini, *Geografie dello sguardo*, Einaudi, Torino, 1994.
9. Gianni Vattimo, *La società trasparente*, Garzanti, Milano, 1989.
10. Renzo Dubbini, *Geografie dello sguardo*, cit.

Riflettere l'inquadratura
Modi di produzione, messa in scena, storia

Vito Zagarrio

Tracce di metodo

«Raccontare significa parlare qui ed ora con l'autorità che deriva dall'essere stati (letteralmente e metaforicamente) là e allora. Nella partecipazione al mondo dei vivi e a quello dei morti, alla sfera del visibile e a quella dell'invisibile, abbiamo già riconosciuto un tratto distintivo della specie umana. Ciò che si è cercato di analizzare qui non è un racconto tra i tanti ma la matrice di tutti i racconti possibili»[1]. Così Ginzburg chiude *Storia notturna*, dove la "decifrazione" di un evento come il "sabba" diventa l'investigazione di un magma narrativo originario, sintesi di cultura alta e di cultura bassa, di letteratura e di immaginario popolare, che dà origine a tutti i discorsi. Un tipo di approccio dove l'analisi storica si avvicina sempre più al romanzo e dove la ricostruzione fattuale diventa riflessione sui limiti del mestiere dello storico.

Sull'onda delle «Annales» francesi, infatti, e sulla scorta di Kuhn[2] e delle sue analisi sulla struttura del sapere scientifico, Ginzburg lanciava alla fine degli anni '70 un nuovo modo di vedere la storia, con *Spie, radici di un paradigma indiziario*[3].

L'idea centrale era che il nuovo storico – ma in generale l'autore di ogni approccio scientifico – deve essere come un "cacciatore", alla ricerca di tracce, di orme, di indizi. Un cacciatore moderno, dunque, come un "detective" che si basa sia sui reperti e sugli indizi, sia su una genuina intuizione delle cose. I suoi esempi-modelli sono tre: il primo, ovviamente, è il detective per eccellenza, il personaggio di Sherlock Holmes, creato da Sir Arthur Conan Doyle. Il secondo è lo storico dell'arte Giovanni Morelli, il cui metodo è quello di partire da alcuni dettagli apparentemente non importanti, invece di concentrare l'attenzione sulle qualità più evidenti del dipinto; sottolineare la centralità dei particolari invece dell'opera complessiva, orecchie, labbra, unghie, nasi: i libri di Morelli sembrano cataloghi criminali, come quelli redatti dall'antropologia positivista. Il terzo è Sigmund Freud: anche la psicoanalisi è abituata a penetrare delle realtà segrete e nascoste, basandosi su elementi apparentemente non rilevanti,

sui "residui", sui rifiuti della nostra osservazione. Tutti e tre usano un paradigma scientifico che si basa sulla congettura, sulla supposizione.

Se, come afferma Ginzburg, l'unica soluzione è tentare di decifrare i segni – e dunque la semiotica, come pratica bassa e non come pratica alta –, lo storico di oggi è allora un *augur*, un *divinator*, un re mago come in *Les rois thaumaturges* di Bloch, un istintivo cacciatore, un cercatore di impronte. E infatti, Ginzburg scrive un libro che è come una "detective story": *Indagine su Piero*, un "giallo" che supera la frontiera della "competenza" e postula la convergenza delle discipline. Il plot dell'indagine è scoprire il "colpevole", trovare il nascosto patron, il committente (mandante, verrebbe da dire) di tre opere di Piero della Francesca: il *Battesimo di Cristo*, il ciclo di Arezzo e la *Flagellazione di Cristo*. Il "colpevole", scoprirà il lettore, è il cardinale Bessarione, ma quello che conta è il ruolo "ai limiti" che questo libro svolge. Attaccato violentemente dagli addetti ai lavori (gli storici dell'arte), additato con scandalo dagli "esperti", *Indagine su Piero* rischia e osa avventurarsi in campi proibiti, ai limiti della conoscenza e della galassia storico-artistica. Si può essere o non essere d'accordo con Ginzburg. Il rischio deve evidentemente essere pieno, e Ginzburg può rischiare il fallimento. Dal punto di vista degli storici dell'arte, per esempio, non si può non essere d'accordo con i suoi detrattori, che dimostrano l'infondatezza delle sue "prove" e quindi della sua indagine su Piero della Francesca.

Le sue ipotesi di metodo, però – pur tenendo conto di quelle polemiche – possono aiutare a percorrere una strada inusuale, almeno per quanto riguarda un medium labile e intangibile come il cinema, che viene evocato solo nel momento in cui si accende l'immagine luminosa su uno schermo (lo stesso Ginzburg, del resto, ha sporadicamente fatto delle incursioni nel campo filmico, con interessanti osservazioni metodologiche[4]).

Certo, bisogna che lo storico (del cinema e non) si cali nei panni del metaforico Sherlock Holmes di cui parlava Ginzburg, che stia attento alle piccole tracce, ai piccoli dettagli come faceva lo storico dell'arte Giovanni Morelli, che rischi un'analisi ribaltando le accezioni correnti, come Freud nel giudicare il *Mosè* di Michelangelo, che si spinga a fare ipotesi abduttive come suggeriva sir Charles Peirce. L'analista è una sorta di demiurgo, un alchimista che mescola vari rituali culturali pur di arrivare a una verità storica.

L'obiezione – è stata fatta anche a Ginzburg nel caso della sua *Indagine su Piero* – è che l'analisi possa essere deformata a beneficio della fabula, che la storia possa essere re-inventata. Ma la storia non è – anche – "invenzione", come dimostrano in un famoso e divertente racconto Borges e Casares[5], quando vanno alla ricerca di Uqbar, di Tlon, dell'Orbis Tertius, mondi esistenti in quanto oggetti di indagini e nel momento di quell'indagine?

«Ma la storia è una scienza? – si chiede Queneau in un noto pamphlet[6] – No, risponde. La storia non permette di prevedere, di agire, di mo-

Foto Divo Cavicchioli

Interno di Casal Bertone. Mamma Roma balla il tango con il figlio sulle note di *Violino tzigano*

dificare gli avvenimenti. Essa non è una scienza. Resta allo stadio qualitativo, di alchimia, di astrologia. È un semplice racconto, accompagnato da giudizi qualitativi e da una ricerca cieca delle cause. È una scienza confusa. È solo per un'estensione illegittima della parola scienza che si può dire che ne è una».

Bisogna tentare di adottare, dunque, un metodo di investigazione, che punti ai dettagli meno significativi, abbandonando se necessario la strada già percorsa e acclarata. Il ricercatore e lo storico devono trovare nuove intuizioni e assumersi dei rischi teorici, per arrivare a un giudizio finale scevro dalle convenzioni più radicate.

L'analisi del film, ha detto Paolo Bertetto al convegno della CUC su analisi filmica e storia, è un «atto interpretativo», una re-interpretazione, una ri-definizione, uno sforzo ermeneutico forte. Io vorrei continuare, sull'onda di quella sorta di slogan del convegno romano, riflettendo anche sulle osservazioni fatte in quell'occasione: da Antonio Costa a proposito del fascino ma anche dei rischi dell'opzione «neo-formalista» di David Bordwell[7]; da Liborio Termine sui rischi di operazioni arbitrarie nell'analisi dell'inquadratura; da Roberto Campari sulla composizione iconologica dell'inquadratura stessa; da Francesco Casetti sulla «reticolarità» del testo filmico; da Mino Argentieri, Alberto Farassino e Gian Piero Brunetta su una possibile nuova teoria dei rapporti tra storia e cinema, capace di coniugare la storia di "lunga durata" con specifici *case studies*.

Si può provare a partire da un indizio, da un microelemento, anche da un singolo fotogramma di un'inquadratura, per tentare una revisione storiografica, una re-interpretazione, un'analisi formale che si innesti in un discorso sui "modi di produzione", sulla tipologia della messa in scena, e che al tempo stesso non resti confinato nell'analisi testuale fine a se stessa.

Questa indicazione generale vale a maggior ragione per una ricostruzione di opere su cui le convenzioni e gli stereotipi si sono come cementificati attorno a un'idea preconcetta.

Prendiamo ad esempio il neorealismo, la cui rilettura, iniziata intorno alla metà degli anni '70 da un punto di vista storico e ideologico, può essere suffragata da una re-visione fondata su un «paradigma indiziario», appunto.

Da un fotogramma, in movimento ma anche isolabile nella sua struttura formale, nelle sue scansioni compositive, negli equilibri dello spazio, si può rileggere un intero Sistema/Apparato. L'analisi del film è «ri-vedere», dice Michel Marie[8].

Casi di studio

Ri-vediamo allora alcuni fotogrammi fondamentali della storia del cinema italiano. Ne propongo tre, su cui ho avuto modo di lavorare negli anni scorsi, in analisi dedicate a singoli film[9]: *Sciuscià*, *La terra trema*, *Bellissima*.

Il primo è anche il primo fotogramma in assoluto del film di De Sica: è un'inquadratura fissa, in campo lungo, della grande sala centrale del carcere minorile, set principale del film. In un interno giorno, tre finestroni, a sinistra del fotogramma, proiettano luci orizzontali sul pavimento, creando un gioco di ombre; sul fondo, un'altra luce si staglia trasversalmente, incrociandosi con le grandi ombre sul pavimento. Uno sfondo vuoto, impreziosito, reso quasi manieristico da una serie di piccoli archi disegnati come orpelli, a incorniciare il riflesso di luce. Sulla destra, una scala a chiocciola, in ferro battuto, barocca. E ancora più a destra, due serie di grandi archi scuri, divisi da un grande cornicione nero, in contrasto con le mura grigie. Questo fotogramma, su cui appare il titolo di testa, è l'incipit di uno dei manifesti del neorealismo, almeno nella sua linea desichiano-zavattiniana.

Il secondo fotogramma è tratto da *La terra trema*, all'inizio dell'episodio dei grossisti che vanno a casa dei Valastro, costretti a svendere i barili di acciughe: Mara e Lucia sono affacciate alla finestra, con una innaturale fissità, immobili e rigide come fossero un "quadro vivente". Hanno il collo allungato come se appartenessero a un quadro di Modigliani, sembrano imbalsamate, fissate nella Storia e appese alla parete in una dimesione immota, "inquadrate" da una finestrella che pare una cornice. Questo formalismo estremista balza agli occhi nel film "documento" del primo neorealismo viscontiano.

Il terzo fotogramma lo traggo da *Bellissima*: ritrae Anna Magnani allo specchio. Si tratta di un'inquadratura estremamente forte, in cui la "popolana" acquista improvvisamente una intensa sensualità; la fotografia è contrastata, la luce soffusa, i bianchi e i neri accentuati come in un fotogramma del "realismo poetico" francese. Il volto della Magnani viene raddoppiato dal riflesso in uno specchio più piccolo, e persino le fotografie attaccate alla cornice dello specchio principale vengono a costituire dei "quadri" all'interno dell'inquadratura centrale, come avveniva programmaticamente ne *La terra trema*.

Dunque, emerge ancora un gusto formalista in un film centrale della cosiddetta «trilogia neorealista» viscontiana, in un testo che segnala l'inizio della crisi del neorealismo stesso.

L'analisi dei tre fotogrammi – e delle relative inquadrature, una volta che il fotogramma si sia liberato dalla sua congelante fissità, che in inglese suona più significativamente *freeze frame* – porta certamente a una rilettura dei tre film nella loro totalità. Una rilettura che non è solo stilistica (qui emergerebbe quell'opzione neo-formalista bordwelliana-thompsoniana di cui dicevo, con tutti i suoi rischi), ma anche ideologica e storica.

Il fotogramma di *Sciuscià*, infatti, "insospettisce" in qualche modo l'analista e induce a rileggere il film in modo più attento. E non si può non scoprire, allora, che De Sica contraddice tutte le regole della *vulgata* neorealistica: la macchina da presa fuori dai teatri di posa? Ebbene, tutta la sequenza di Pasquale e Giuseppe a via Veneto, in mezzo agli altri *shoe shining* e agli americani della MP, è girata in studio. Domina il teatro di posa, non c'è vera folla, sullo sfondo, ma rigide comparse che si muovono in modo voluto in una strada dalle luci irreali come in un film della Warner Bros negli anni '30. Come si fa a fare questa affermazione? Lo dice un'analisi attenta del fotogramma: lo dice l'effetto di sfocatura che ricorda un "trasparente", lo dice la stessa "pasta" dell'immagine, la grana della pellicola, lo dice la differenza con altre inquadrature precedenti o seguenti la sequenza (basta mettere a confronto l'inquadratura di Pasquale che lustra le scarpe al soldato, sullo sfondo degli edifici, con quella di Giuseppe che chiacchiera con la ragazzina, sullo sfondo della strada).

Ma se non bastassero l'occhio del clinico, l'esperienza di un addetto ai lavori che conosca anche la materialità del mezzo filmico, si può fare indagine storica. Si può fare storia orale, ad esempio: Franco Interlenghi (nel film il piccolo Pasquale) conferma che tutta la sequenza, dopo varie disavventure capitate durante le riprese in esterni, venne girata in teatro. Non solo, egli rivela che tutte le sequenze in cui si vede il carcere minorile in campo lungo vengono girate alla Scalera. Quando la mdp inquadra il soffitto, infatti, l'operatore (Paccara) vi applica un mascherino appositamente studiato per coprire i vari ponteggi tipici del teatro di posa. Come dire che uno dei "monumenti" del neorealismo indica come sua immagi-

Foto Divo Cavicchioli

Mamma Roma esce dalla chiesa di Cecafumo, dove ha portato il figlio

ne-simbolo – e torno al fotogramma iniziale –, nonché come proprio marchio ideologico, un trucco ottico, un "effetto speciale".

Parlavo prima di un'immagine alla maniera del "trasparente". Proprio di "trasparente" si tratta, invece, in un'altra inquadratura (la 147 del film), in cui i due ragazzi vengono portati via su un cellulare e guardano la strada attraverso la finestrella del mezzo. Che sia una *back projection* lo dicono, anche qui, oltre alle testimonianze oculari, l'illuminazione – fissa sui protagonisti –, il contrasto tra la qualità della pellicola del primo piano e dello sfondo, tutti elementi tecnici che un analista attento osserva. È una "realtà", quella intravista dai due ragazzi attraverso le sbarre del cellulare, assolutamente non realistica, come non è "realistico" il film di De Sica, che assomiglia più a un *prison film* americano che a un "documento" sulla realtà italiana (qui avrebbero ragione Bordwell e Thompson, quando tendono a rileggere la storia del cinema in modo americanocentrico)[10].

Insomma, l'intera valutazione di superficie del neorealismo, l'apparato di convenzioni che ne banalizza la teoria, in Italia come negli Stati Uniti[11], viene a cadere grazie all'analisi di un fotogramma, di una inquadratura, di una sequenza (andando per insiemi e segmenti sempre più larghi). È ovvio che dietro questa lettura ci sono anni di dibattiti, un ampio percorso di rivisitazione del cinema "di regime" e del neorealismo iniziato già alla metà degli anni '70; ma oggi l'analisi nel dettaglio del lin-

guaggio può suffragare in modo più completo e metodologicamente complementare quella revisione storica.

Lo stesso discorso vale per Visconti. Quel fotogramma di Mara e Lucia permette di partire alla riscoperta del progetto stilistico de *La terra trema*, e di individuarne l'ossessione formalista. C'è, già nel film più tipicamente e ideologicamente "neorealista" di Visconti, una fatale attrazione verso la composizione formale, verso il gusto dell'inquadratura, che risulta spesso costruita in modo artificioso e artificiale. Si veda l'inquadratura finale della sequenza citata, in cui i membri della famiglia Valastro escono uno a uno, in modo ieratico, a osservare i grossisti che portano via i barili, inquadrati in primo piano e in grandangolo; sfilano in processione, sino a comporre un voluto *tableau vivant*.

Nel progetto estetico di Visconti, i corpi degli attori si muovono meccanicamente, burattini i cui fili sono tirati da un *metteur en scène* sapiente e spregiudicato. Spesso i personaggi sono volutamente posti "di quinta", come a teatro o come nel *Maltese Falcon* di John Huston, in panfocus: ripercorro, in una mia personale "moviola della memoria", l'inq. 7 (Lucia in primo piano, rivolta verso l'immagine fuori campo della fotografia familiare, Mara sulla destra, più in profondità la bambina; poi compare, teatralmente, la madre che si ferma sullo stipite della porta), l'inq. 190 ('Ntoni che si distende sul muretto ed evidenzia, con la sua posizione, il panfocus, guardando verso la finestrella, apparentemente lontanissima), o tutta la sequenza XXXII (in cui 'Ntoni si appoggia allo stipite della porta, di quinta, sottolineando la bipartitura dello spazio, diviso da un elemento scenografico centrale che equilibra la composizione del "quadro").

Nasce così, dalla meticolosa attenzione per la costruzione dell'inquadratura, dalla maniacale precisione del *framing*, dalla messa in relazione drammaturgicamente complessa tra profilmico e ripresa, il futuro Visconti (cosiddetto) "decadente". Non c'è soluzione di continuità tra *Ossessione* («ossessione contro il neorealismo», ha scritto qualcuno giocando sul doppio senso[12]), *Senso* e *Le notti bianche*, ma un unico, grande progetto estetico, che attraversa però contesti storici differenti.

In questo senso è importante il terzo fotogramma, quello di *Bellissima*, perché permette, attraverso un'analisi del testo filmico, di affrontare il nodo cruciale della "crisi del neorealismo": gli indizi di una "crisi" sono nella stessa regia di Visconti.

Bellissima vive infatti su due livelli registici diversi, due registri un po' schizofrenici: il primo livello – soprattutto nella prima parte del film – è abbastanza piatto e convenzionale; la mdp resta orizzontale, quasi "assente", come a registrare in modo neutro. Sembra lontano l'esasperato formalismo che ho mostrato a proposito de *La terra trema*, costruito su un rigorosissimo taglio dell'inquadratura, su meccaniche millimetriche de-

gli attori, su un progetto estetico molto preciso, sulla ricerca quasi maniacale nell'in-quadrare (corpi e cose), in cornici, finestre, spazi geometrici.

Ma questo sguardo un po' distratto si anima pian piano, e "scarta" improvvisamente – ed ecco il secondo livello e la terza inquadratura – su alcune "pose" della Magnani.

Maddalena, pettinandosi allo specchio, dice: «E già, recita'... In fondo che è recita'? Se io mò me credessi d'esse' 'n'antra...». Come dire che Visconti mette in bocca alla popolana romana, in maniera ingenua, un motivo psicoanalitico estremamente delicato, quello dell'alterità oltre a quello della "fase dello specchio".

Da questo momento in poi, entrano in campo nel film una serie di specchi a costituire degli spazi a scatole cinesi, a segmentare e parcellizzare i campi. Nella scena del fotografo, ad esempio, dove Visconti si diverte a giocare sui "quadri dentro i quadri": la moglie del fotografo che sta ritoccando un negativo sulla lastra luminosa; il fotografo che aggiusta a bella posta lo specchio in modo da farci vedere prima il riflesso della bambina («Fammela vedere», dice la moglie); poi quello della Magnani fuori campo, così che si crea uno spazio visivo elaboratissimo con la macchina fotografica a sinistra, la porta al centro dove un'altra mamma sta aiutando una bambina a vestirsi, e la Magnani a destra "inquadrata" dallo specchio; e ancora una interessante inquadratura della bambina capovolta dalla lastra fotografica. Come a ribadire un intento formalistico da parte di Visconti, un esercizio di calligrafia a volte persino eccessivo. Altro che «realismo popolare»...

Sia l'ideologia che lo stile del film vanno studiati attraverso un'attenta analisi della "messa in scena", più che della "regia" in senso tecnico; perché l'uso di un movimento di macchina, la scelta di un obiettivo, l'opzione di un taglio in montaggio, corrispondono a una precisa espressione di una personalità autoriale. Espressione che può essere voluta o non voluta a tavolino, dichiarata o meno, conscia o inconscia; questo è un altro discorso, e sta agli analisti, a volte, forzare la mano – e l'interpretazione – degli stessi autori. Ma l'analisi è legittima, deve essere libera, deve prendere qualche rischio quando si allontana dalle convenzioni correnti, deve dotarsi di un certo intuito, di quel metodo "abduttivo" di cui parlava sir Charles Peirce, fare un'"ipotesi" che deve poi essere suffragata dalle fonti, dai riscontri, insomma da un percorso scientifico.

Indagini indiziarie

Indagini sul campo, investigazioni sul terreno della grammatica filmica, della regia intesa nel suo senso più complesso, analisi filologiche e/o "filmologiche", analisi testuali e "indiziarie". Comunque si voglia chiamare questo tipo di approccio analitico, quel che importa è indagare il linguaggio cinematografico, visto nelle sue componenti costitutive (la grammati-

Foto Divo Cavicchioli

Bruna (Silvana Corsini) ed Ettore (Ettore Garofolo), prima del mancato incontro amoroso

ca e la sintassi filmiche) e nei suoi "modi" produttivi (i contesti economici, ma anche storici e dunque ideologici, le dinamiche finanziarie, l'organizzazione del set e della troupe). Tale analisi, però, non deve mai restare fine a se stessa, mero esercizio di *découpage* della sequenza, sterile dissezione della sceneggiatura desunta (peraltro utilissima come strumento di servizio per la ricerca), ma arrivare poi a un'elaborazione critica complessiva sul film e sull'autore in questione, espandersi al contesto storico, saldare una scelta di "messa in scena" con una posizione rispetto a una fase di sviluppo della società, a una fase di strutturazione dell'industria cinematografica, a un momento della storia.

Indubbiamente, nel caso di autori accreditati e legittimati come tali, l'analisi è facilitata dalla statura del testo da esaminare, è, come dire, legittimata dall'alta qualità dell'oggetto di indagine. Ma, anche nel caso di pratiche più "basse", di esempi della cultura più popolare e meno colta, nel caso di *réalisateurs* e di registi di mestiere, invece che di Autori con la maiuscola, questo tipo di analisi porta a nuove scoperte, a letture non preconcette, che permettono di vedere ogni volta con occhi nuovi il testo filmico. Può essere interessante esaminare anche il linguaggio di un film di genere o di un "B movie", a patto di farne, ripeto, un *case study* scientifico e non un motivo ideologico e/o cinefilo[13].

Così facendo, si possono scoprire recondite *nuances*, quei dettagli minimi che tanto piacevano a Giovanni Morelli e al suo fan Carlo

Ginzburg. Un "paradigma indiziario", insomma, applicato al testo filmico, un tentativo di ricostituire il "quadro" complessivo partendo da un particolare – o viceversa – del disegno, del "tessuto" (nel senso di stoffa, ma anche di *texture*) del film.

Una ri-lettura che non basta da sola. L'analisi del linguaggio filmico va coniugata con altre "angolazioni" e "punti di vista": la nozione di *authorship* va messa in relazione con il "modo di produzione", e dunque con la Storia.

Perché i "modi di produzione" vanno intesi nella maniera più complessa: come modelli produttivi e linguistici della singola operazione filmica, come professionalità e competenze della troupe, come qualità anche tecnica del "lavoro" cinematografico, come economia del prodotto, operazione finanziaria; ma anche come modelli produttivi di un'industria in un dato momento, e di un'intera società o di un Sistema. Modi di produzione, cioè, anche nella terminologia marxiana. Tutto questo complesso reticolo di accezioni influisce inevitabilmente sullo "stile" di un singolo film o di una determinata epoca[14].

Si tratta di punti di vista analitici e di percorsi metodologici nati – e poi entrati in crisi – negli Stati Uniti, dove gli anni '80 e la prima metà dei '90 sono stati caratterizzati da un'interesse metodologico per l'industria cinematografica e, in un'accezione più vasta e più complessa, per i "modi di produzione" cinematografici; e in Europa, dove alla fine degli anni '70 si è maggiormente articolato il dibattito sulla *authorship* già iniziato con la *politique des auteurs*, ed è inoltre esplosa una globale riconsiderazione del rapporto cinema-storia. Rapporto difficile, periodicamente in crisi e alla ricerca di una definizione, come avviene in questi anni, all'inizio del nuovo secolo.

Oggi esiste, infatti, una certa generalizzata situazione di stallo teorico, sia nella ricerca europea, sia ancor più nei cosiddetti Cultural Studies americani. Assistendo a questo pur ampio dibattito, la sensazione è che lo stesso oggetto di ricerca, la "Storia", sia sempre più difficile da identificare. Negli Stati Uniti, non a caso, sono sempre più numerosi i volumi di tipo teorico (dall'approccio femminista a quello postmodernista a quello poststrutturalista) dedicati alla definizione dell'"evento" storico. Vivian Sobchack, ad esempio, organizza tutto il volume da lei curato sulla ricerca dell'oggetto da identificare: «What is both poignant and heartening about this novel form of historical consciousness is that it has no determinate "object". In great part, the effects of our new technologies of representation put us at a loss to fix that "thing" we used to think of a History or to create clearly delineated categorical temporal and spatial frames around what we used to think of as the "historical event"»[15]. In particolare, la terza parte del libro teorizza una fine della Storia, o almeno un "vicolo cieco" (*dead end*) della storiografia così come è stata tradizionalmente praticata e concepita[16].

Foto Divo Cavicchioli

Gli amici sottraggono Bruna (Silvana Corsini) a Ettore

Robert Rosenstone scrive che esiste una diffusa sensazione che «that traditional history has in this century run up against the limits of representation». Hayden White nota come gli eventi del ventesimo secolo abbiano sfidato la «coerenza narrativa» della storiografia tradizionale; e cita Gertrude Stein: nell'età della televisione, dei *camcorders*, della manipolazione digitale, ognuno di noi può essere preso, filmato, intervistato o "digitalizzato" dentro una scena "storica", dentro un evento significativo, un caso peculiare.

«All of the essays in this volume – continua la Sobchack – deal with transformations in the sense and representation of history which emerged at the beginning of the twentieth century, correlative with the birth of cinema, modernity, and "modernism"»[17]. Gli effetti delle nuove tecnologie di rappresentazione producono la perdita di un "oggetto fisso" di studio, di una cornice e di un inquadramento (*framing*) vuoi spaziale che temporale capaci di definire gli "eventi" storici. Forse anche per questo, però, gli studi americani assemblano di tutto. Qualsiasi cosa, alla fine, fa storia ed evento storico. Nello stesso libro della Sobchack si mescolano approcci estremi con approcci più tradizionali: da un lato Patrice Petro che parla di una «historical *ennui*», collegata a una "noia" del quotidiano di tipo femminista, dall'altro Thomas Elsaesser che analizza le posizioni soggettive nella narrazione del nazismo e dell'olocausto, o Janet Staiger (Elsaesser e Staiger sono tra i più noti teorici anglosassoni del cinema) che ragiona sulla «narrazione della violenza», partendo dal caso di *JFK* di

Stone. Tutto è Storia, tutto fa storia, sembrano dire gli autori, da *I dieci comandamenti* (le cui varie versioni filmiche sono studiate da Sumiko Higashi), ai documentari degli anni '80 (ne parla Bill Nichols).

Un altro volume, curato da Robert Rosenstone[18], cuce una serie di interventi su film disparati: da *Distant Voices, Still Lives* (analizzato dal punto di vista del *gender*, della memoria e dell'immagine della classe operaia) a *Walker* di Alex Cox; da *Hiroshima, mon amour* a *Mississippi Burning*. Vengono analizzati anche i nostri *La notte di San Lorenzo* (da Pierre Sorlin) e *Dal polo all'equatore* della coppia Yervant Giannikian e Angela Ricci-Lucchi. Ennesimo volume collettaneo è anche *Hollywood as Historian*, curato da Peter Rollins[19] (vari i saggi interessanti: dall'ideologia e retorica nei documentari del New Deal allo stile visivo di *The Grapes of Wrath*, da *Why We Fight* a *Dr. Strangelove* e ad *Apocalypse Now*). Poi ci sono invece le monografie su specifici casi e periodi storici, sempre però concepiti con un forte approccio teorico. Penso ad esempio a due studiose che hanno dedicato molta attenzione alla storia italiana: una è Angela Dalle Vacche che analizza il modo in cui risorgimento, fascismo e resistenza sono stati visitati dal cinema[20]; l'altra è Marcia Landy, già nota agli studiosi del fascismo per *Fascism in Film*[21], che in seguito ha lavorato sulla teoria e l'ideologia della relazione cinema-storia (*Cinematic Uses of the Past; Film, Politics and Gramsci*), e ora interviene ancora sul fascismo con un libro sulla "teatralità" del cinema italiano degli anni '30[22].

L'elenco potrebbe continuare, ma, come si vede – in particolare nell'elaborazione teorica americana – il discorso sul rapporto cinema-storia è un *patchwork* complesso, in cui può entrare di tutto, dalla sociologia all'antropologia, dalla psicoanalisi al femminismo, sino alla *gender theory*.

Si esce, a mio avviso, da questo informe *patchwork*, se ne tirano i fili (materiali e simbolici), tornando al testo (e alla *texture* nel doppio senso che dicevo), per poi collegare il testo ai contesti storici, ideologici, politici, sociali. Rimando come modelli di riferimento a due analisi di film esemplari: quella di Nick Browne su *Stagecoach* e quella collettiva dei «Cahiers du Cinéma» su *The Young Mr. Lincoln*; due *case studies* che riescono magistralmente a coniugare un'indagine sullo stile a una riflessione sull'*apparatus* (con i suoi risvolti produttivi, ideologici e psicoanalitici)[23].

In questo senso l'inquadratura – anche se osservata, almeno all'inizio, nei suoi valori formali di fotogramma fisso, di *still picture*, bloccata per un momento e studiata in quanto elemento isolato (operazione forse arbitraria, ma lecita) – è il microelemento, il segmento-base. È l'indizio di partenza per un'indagine che leghi l'analisi della messa in scena (e dunque dello stile) con le modalità produttive. L'inquadratura è anche il modo di produzione che l'ha generata.

Ripartire dall'inquadratura, dunque, per re-visionare, re-interpretare, rileggere, ri-studiare, ri-analizzare, "riflettere" insomma la Storia e sulla Storia.

1. Carlo Ginzburg, *Storia notturna. Una decifrazione del sabba*, Einaudi, Torino, 1989.
2. Thomas S. Kuhn, *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*, Einaudi, Torino, 1969 (ed. or. 1962)
3. C. Ginzburg, *Spie, radici di un paradigma indiziario*, «Rivista di storia contemporanea», 1, 1978.
4. Cfr. C. Ginzburg, *Di tutti i doni che porto a Kaisàre*, in Gianfranco Miro Gori (a cura di), *La storia al cinema. Ricostruzione del passato, interpretazione del presente*, Bulzoni, Roma, 1994.
5. Cfr. Umberto Eco, *L'abduzione in Uqbar*, in *Sugli specchi e altri saggi*, Bompiani, Milano, 1985.
6. Raymond Queneau, *Una storia modello*, Einaudi, Torino, 1988 (ed. or. 1979).
7. Cfr. David Bordwell, *On the History of Film Style*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1997.
8. Cfr. Jacques Aumont, Michel Marie, *L'analisi dei film*, Bulzoni, Roma, 1996 (ed. or. 1988).
9. Mi permetto di rimandare ai miei *Tra realtà e Studio*, in Lino Micciché (a cura di), *Sciuscià di Vittorio De Sica. Letture, documenti, testimonianze*, Lindau, Torino, 1994; *Le "quinte" della storia: riflessioni sulla regia*, in L. Micciché (a cura di), *La terra trema di Luchino Visconti. Analisi di un capolavoro*, Lindau, Torino, 1994; *Bellissima. La recita del neorealismo*, in Veronica Pravadelli (a cura di), *Il cinema di Luchino Visconti*, Scuola Nazionale di Cinema, Biblioteca di B&N, Roma, 2000.
10. Vedi la relazione di Antonio Costa al Convegno CUC, che sarà pubblicata nel prossimo numero di «Bianco & Nero».
11. Cfr. David Overby (a cura di), *Springtime in Italy: a Reader on Neorealism*, Talisman Books, London, 1978.
12. Cfr. Ellis Donda, *Ossessione contro il neorealismo*, in L. Micciché (a cura di), *Il neorealismo cinematografico italiano*, Marsilio, Venezia, 1999 (I ed. 1975).
13. Anche in questo caso può essere utile Ginzburg, nelle sue osservazioni sulle «pratiche basse»: il libro cui mi riferisco è *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Einaudi, Torino, 1986.
14. Cfr. D. Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson, *The Classic Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*, Routledge, London, 1985, p. 15.
15. Vivian Sobchack (a cura di), *The Persistence of History. Cinema, Television and the Modern Event*, Routledge, New York/London, 1996, p. 5.
16. *Id.*, p. 11.
17. *Id.*, p. 7.
18. Cfr. Robert A. Rosenstone, *Revisioning History. Film and the Construction of a New Past*, Princeton University Press, Princeton (NJ), 1995, p. 155.
19. Peter C. Rollins, *Hollywood as Historian. American Film in a Cultural Context*, Kentucky University Press, Lexington, 1983.
20. Angela Dalle Vacche, *The Body in the Mirror. Shapes of History in Italian Cinema*, Princeton University Press, Princeton (NJ), 1992.
21. Marcia Landy, *Fascism in Film. The Italian Commercial Cinema, 1931-1943*, Princeton University Press, Princeton (NJ), 1986.
22. M. Landy, *The Folklore of Consensus. Theatricality in the Italian Cinema, 1930-1943*, State University of New York Press, Albany, 1998. Su *Cinematic Uses of the Past* concordo con le osservazioni fatte da Giaime Alonge, *Lotta di classe o guerriglia semiotica? Alcune osservazioni sui Cultural Studies*, «Bianco & Nero», 4, luglio-agosto 2000.
23. Cfr. Nick Browne, *Rhétorique du texte spéculaire*, «Communications», *Psychanalise et cinéma*, 23, 1975; AA.VV., *John Ford's Young Mr. Lincoln*, in Gerald Mast, Marshall Cohen, *Film Theory and Criticism*, Oxford University Press, New York-Oxford, 1979.

Narrazione in progress

Dario Tomasi

Che cosa è la narrazione cinematografica?

Per entrare nel merito dei rapporti fra analisi del racconto, analisi del film e storia del cinema, credo sia necessario tentare di definire gli ambiti che riguardano la narrazione cinematografica, così come si sono venuti a costituire in seno al dibattito teorico. Tre, a questo riguardo, mi sembrano gli atteggiamenti dominanti.

Il primo è quello relativo al lavoro sulle strutture di profondità, un'operazione che, nei fatti, più che di narrazione cinematografica si occupa di narrativa *tout court*, in altre parole di quell'insieme di elementi che costituisce un racconto, indipendentemente dalla sua attualizzazione in un sistema espressivo piuttosto che in un altro (che è l'ambito di studi della narratologia).

Qui il fine della ricerca e dell'analisi verte sull'individuazione delle strutture di profondità, sull'elaborazione di modelli che in qualche modo rendano conto delle caratteristiche di base di una narrazione (o di un insieme di narrazioni, o di ogni narrazione). I termini di riferimento sono quelli relativi alle funzioni proppiane, al modello attanziale di Algirdas J. Greimas, ai possibili narrativi di Claude Bremond, alle funzioni di Roland Barthes e, più recentemente e in ambiti decisamente pragmatisti, al viaggio dell'eroe di Chris Vogler e al paradigma neoaristotelico di Syd Field.

Il secondo atteggiamento, che talvolta parte dalle acquisizioni del primo, pensa alla narrazione come a «un concatenarsi di situazioni, in cui si realizzano eventi, e in cui operano personaggi calati in specifici ambienti»[1]. Il campo è qui limitato a tre categorie di fondo: esistenti, eventi e trasformazioni, le quali tuttavia sono studiate non solo nella loro dimensione astratta, ma anche nel loro affiorare come forme di superficie, nella specificità concreta che assumono in un determinato testo.

Il terzo atteggiamento allarga considerevolmente il campo e tende a leggere la narrazione cinematografica come l'integrazione di tre diversi sistemi: la logica narrativa vera e propria (soprattutto per ciò che concerne le relazioni causali), la rappresentazione del tempo (ordine, durata, ripeti-

zione, tempo della fabula e tempo dell'intreccio), la rappresentazione dello spazio (nell'ambito del quadro, della serie di piani, dei rapporti col sonoro e, trasversalmente, delle relazioni fra campo e fuori campo)[2].

Questo terzo atteggiamento fa della narrazione una categoria, per così dire, "pervasiva", che tende quasi a impossessarsi della complessiva natura significante del cinema; tanto più che nel suo ambito finiscono poi inevitabilmente col confluire le problematiche relative al punto di vista, alla focalizzazione, al ruolo dell'istanza narrante in relazione a quella "mostrante", ai rapporti tra *showing* e *telling*, in sostanza alla più generale e totalizzante dialettica di vedere e mostrare.

Il primo atteggiamento è sostanzialmente astorico, si fonda su un approccio sincronico, individua modelli che non solo valgono indipendentemente dai mezzi espressivi che li fanno propri ma anche dalle epoche in cui si attualizzano. I principi di funzioni, come quelle della "mancanza" o dell'"allontanamento", valgono per i miti greci, le favole dei fratelli Grimm e il cinema d'autore dell'Italia degli anni '60.

Il secondo e il terzo atteggiamento sono invece disponibili a storicizzarsi, a collocarsi su un asse diacronico, a tenere conto delle trasformazioni che non solo riguardano il passaggio da un mezzo espressivo a un altro, ma anche la transizione da un'epoca a un'altra.

Con una differenza però importante: il secondo atteggiamento, nella sua limitazione del discorso a tre categorie ben precise (esistenti, eventi e trasformazioni), rischia di confinarsi in quell'ambito pre-audiovisivo di un film che coincide sostanzialmente con la sua sceneggiatura (per quanto, in questo caso, per sceneggiatura si debba intendere non tanto la sceneggiatura vera e propria, bensì il costrutto che l'analista compie del testo definitivo).

Il terzo atteggiamento, invece, preoccupandosi di individuare i rapporti fra narrazione in generale e articolazioni spazio-temporali del film, estende il suo discorso all'opera effettivamente compiuta, alla sua natura di testo audiovisivo, e non esclusivamente a un suo momento di transizione, eminentemente letterario[3]. Ed è conseguente che il suo disporsi su un asse diacronico finisca col rendere conto di una serie di trasformazioni in cui l'aspetto propriamente narrativo è strettamente connesso con altri aspetti di ordine esplicitamente audiovisivo (linguaggio, rappresentazione, comunicazione ecc.).

In sostanza, se è chiaro che la nozione di narrazione cinematografica proposta da questo terzo atteggiamento rischia di farsi più ambigua ed incerta (non sono definiti i suoi confini, ammesso che ce ne siano), è altrettanto chiaro che solo in questo modo è possibile parlare di una vera e propria narrazione cinematografica, poiché essa è autenticamente tale solo grazie a quell'insieme di relazioni che instaura con la totalità delle componenti dell'universo audiovisivo.

Foto Divo Cavicchioli

Mamma Roma con Biancofiore (Luisa Orioli) nella chiesa di Cecafumo

Ciò che mi interessa chiarire è che il concetto di *narrazione cinematografica* ha diritto di esistenza solo nel momento in cui cerco di definirla sulla base di una sua specificità che la differenzia dalla narrazione *tout court* e dalle altre forme di narrazione e che, per ciò che riguarda il cinema, implica il modo in cui la narrazione si fonde con le diverse materie dell'espressione, con le peculiarità spazio temporali, con gli elementi di linguaggio, con gli aspetti comunicativi che costituiscono la forma filmica in quanto tale.

La narrazione secondo Metz

Tutto ciò mi sembra già evidente nella riflessione di Christian Metz che, come André Gaudreault bene sottolinea, ha sempre prestato una notevole attenzione all'incontro fra il cinema e la narratività[4].

Ne è un esempio la sua "grande sintagmatica" che – come lo stesso Metz ha chiarito – è formata da un insieme di unità reperibili nel film «in rapporto all'intrigo»[5] e che quindi riguardano il racconto cinematografico (anche se non di questo, esclusivamente, la grande sintagmatica si occupa).

Ora, tali unità di intrigo, le quali hanno a che vedere con la diegesi, sono isolate e definite da Metz in base a una serie di parametri di ordine spazio-temporale, in relazione alle caratteristiche che questi parametri assumono nel cinema in quanto particolare forma d'espressione. La grande

sintagmatica opera dunque sulla fusione di unità d'intrigo, da una parte, e componenti specifiche della rappresentazione spazio-temporale del cinema, dall'altra.

Ed è, del resto, questa fusione che permette una maggiore operatività della grande sintagmatica anche sul piano diacronico. Nel saggio dedicato all'analisi di *Adieu Philippine* di Jacques Rozier, Metz definisce il film in questione «un'opera tipica del "nuovo cinema"», e fra le caratteristiche di questo «nuovo cinema» indica «un'apparente "semplicità" e "trasparenza" del racconto». «Semplicità» e «trasparenza» che sembrano connettersi alla questione, qui appena accennata da Metz, di una storia degli stili cinematografici. La «semplicità» del racconto del «nuovo cinema» fa infatti corpo – si fonde – con quel ridursi delle concatenazioni sintagmatiche che contrassegnerebbe il cinema moderno in rapporto a quello classico. Scrive infatti Metz: «Le concatenazioni sintagmatiche oggi divenute più rare non lo erano all'epoca del cinema classico, più preoccupato di dare fondo a tutto l'arsenale retorico del linguaggio cinematografico. C'è da scommettere che film come *M* di Fritz Lang o *Citizen Kane* di Orson Welles offrono una o più apparizioni di ognuno dei tipi o sottotipi dello schema generale presentato in precedenza»[6]. In sostanza si viene a stabilire un'evidente relazione fra la semplificazione del racconto e quella delle concatenazioni sintagmatiche.

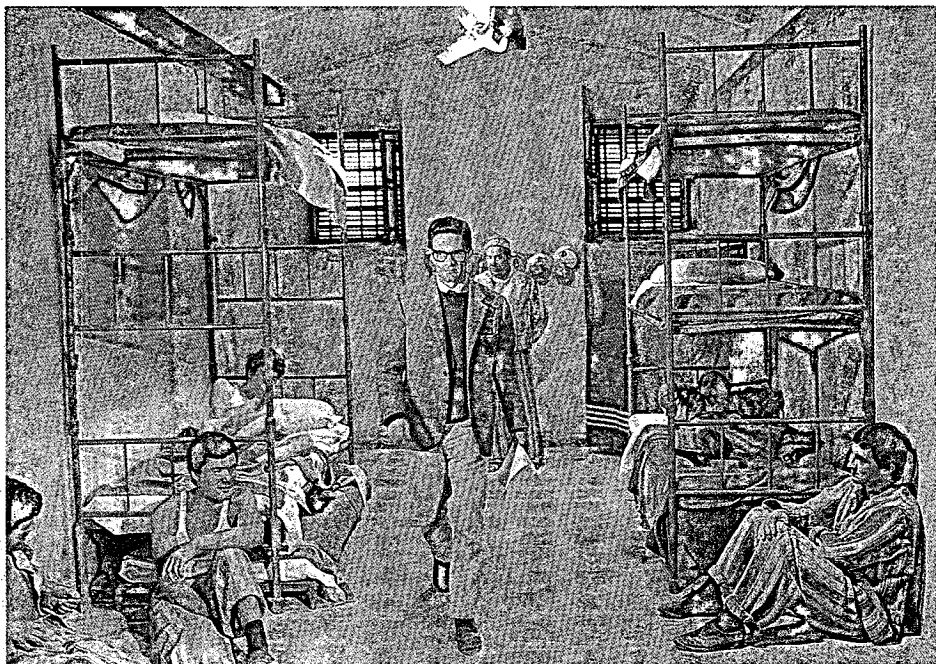
Tra classico e moderno

Il contributo più ambizioso alla conoscenza della narrazione cinematografica è indubbiamente quello offertoci da David Bordwell nel già citato *Narration in the Fiction Film*. Ed è, come abbiamo visto, proprio Bordwell il fautore, nei fatti, di una definizione allargata della narrazione cinematografica, costruita sulle relazioni tra causalità narrativa, rappresentazione del tempo e dello spazio.

È il rapporto fra questi tre sistemi che, ad esempio, serve a Bordwell per definire la specificità narrativa del cinema hollywoodiano classico. Un cinema in cui il sistema dominante, che subordina alle proprie esigenze gli altri due, è quello della causalità narrativa.

Ora questa causalità narrativa è centrata sul personaggio: un personaggio definito da un insieme di tratti e di azioni, orientato verso l'ottenimento di un certo scopo, il soddisfacimento di un certo desiderio. È questo orientamento del personaggio a determinare la struttura causale del cinema hollywoodiano.

Fin qui, il discorso sulla narrazione elaborato da Bordwell è ancora un discorso sulla narrazione in generale (il cinema hollywoodiano non fa che riprendere modelli vecchi come il mondo); esso, però, diventa un discorso sulla narrazione propriamente cinematografica quando si individua

Foto Divo Cavicchioli

La scena dell'infermeria del carcere, scenograficamente diversa da quella inclusa nel film. Al centro il regista e, sul letto di sinistra, Ettore (Ettore Garofolo)

come tale causalità, centrata sul personaggio, incida sulle componenti linguistiche, rappresentative e comunicative del modello classico.

Ad esempio, sul piano dell'organizzazione dello spazio, la centralità del personaggio è evidente: nella composizione dell'immagine che lo vuole al centro dell'inquadratura, o comunque in una porzione di spazio che viene in qualche modo a designarsi come privilegiata, poniamo attraverso gli effetti di quadro nel quadro; nel sistema delle luci che evidenzia il corpo dell'attore e, particolarmente, il suo volto; nei movimenti di macchina che lo seguono in funzione subordinata ai suoi spostamenti nello spazio, fosse anche solo attraverso la strategia delle correzioni di campo; nei raccordi di montaggio determinati dall'orientamento del suo sguardo o dalla direzione dei suoi movimenti; nel ricorso, sul piano temporale, a flashback diegetizzati che passano attraverso il suo ricordo, ecc.

Si fissa così un modello che definisce il cinema classico – non solo quello hollywoodiano – e che viene inevitabilmente a porsi come termine di confronto con modelli relativi ad altri momenti della storia del cinema. È il caso del cinema della modernità (fenomeno che Bordwell in realtà colloca dentro le più generali categorie di *art cinema narration* e *parametric narration*[7]).

Ora nel cinema della modernità – almeno sulla base di una sua certa costruzione teorica, visto che la nozione di cinema della modernità è an-

Foto Divo Cavicchioli

Ettore vuole scappare dall'infermeria della prigione

zitutto teorica – ciò che, fra le altre cose, viene essenzialmente meno è la natura forte del personaggio in rapporto ai modi a cui il cinema classico ci aveva abituato.

I personaggi del cinema moderno hanno tratti, motivazioni, scopi meno definiti. La narrazione di conseguenza tende a farsi meno strutturata sul piano della causalità, più episodica, «agglutinativa», come direbbe Noël Burch[8].

E tutto ciò, ancora una volta, si riverbera sul livello della rappresentazione, della comunicazione, del linguaggio. Sul piano dello spazio, la centralità del personaggio nella composizione del piano può essere messa in discussione (vuoi perché decentrato, vuoi perché mostrato di spalle, vuoi perché ridotto di "peso" in rapporto agli elementi ambientali); il gioco delle luci smette di assegnargli il primo posto sul piano gerarchico, facendosi «minimamente significante, massimamente oggettivo»[9]; i movimenti di macchina tendono a farsi più liberi e indipendenti dai movimenti dei personaggi; il *découpage* classico si destruttura, dando vita a nuove modalità di rappresentazione che non pongono più al centro dei loro orientamenti primari l'azione del personaggio; sul piano temporale si privilegiano le cosiddette azioni insignificanti, gli intervalli e i tempi morti, «la passeggiata, l'andare a zonzo, l'andirivieni continuo» di cui scrive Gilles Deleuze[10] ecc.

Un modello da discutere

Tutto ciò ci porta in qualche modo a rinvenire un modello che sta alla base di quanto appena visto, un modello molto semplice con cui però può valere la pena di confrontarsi, se non altro per superarlo o perlomeno integrarlo con nuove osservazioni.

Cinema classico e cinema moderno si oppongono per una diversa rappresentazione dei rapporti fra uomo e mondo. Da una parte, siamo di fronte a un soggetto pieno di certezze, caratterizzato da un agire forte e concludente. Dall'altra, abbiamo a che fare un soggetto invece pieno di incertezze, il cui agire è debole, spesso inconcludente o comunque contraddittorio.

Cinema classico e cinema moderno si appropriano di questi due soggetti antitetici, dando vita però ad una stessa costruzione gerarchica. Una costruzione fondata su un certo tipo di personaggio (forte in un caso, debole nell'altro), che determina certe particolarità narrative (causalità in un caso, episodicità nell'altro), le quali a loro volta determinano certe conseguenze sul piano della rappresentazione audiovisiva (per cui il personaggio è al centro del mondo in un caso e non lo è più nell'altro). Un modello, in sostanza, che si centra sul personaggio – sul personaggio-uomo, ci verrebbe da dire –, agente primo di un processo di strutturazione che determinerebbe poi, su un piano strettamente causale, certe caratteristiche narrative e, attraverso queste, determinate peculiarità di rappresentazione audiovisiva.

Se dunque l'analisi della narrazione cinematografica ci consente, da una parte, di cogliere le differenze essenziali fra cinema classico e cinema della modernità – permettendoci così di operare su un piano diacronico –, dall'altra essa implica il rinvenimento di una struttura che unisce, almeno sotto un certo aspetto, queste due forme di cinema, riportandoci così a un livello sincronico.

Del resto tale implicita dialettica di "nuovo" e "sempre uguale" – che consente per certi versi quella fra sincronico e diacronico – è inscritta nella storia del cinema come in quella di qualsiasi altra forma d'espressione. Ne è un evidente esempio il gesto di Jean-Paul Belmondo in *À bout de souffle* di portarsi in un certo modo la mano alla bocca ad imitazione di Humphrey Bogart. Un gesto che, se da una parte contribuisce a rafforzare quella dimensione metacinematografica del film così tipica della modernità, dall'altra fa di Michel Poiccard – ovviamente per ciò che concerne quest'aspetto – un personaggio classico, che come ogni personaggio classico vede rafforzata la propria individualità e coerenza attraverso il ricorrere di certi motivi relativi al suo dire o, come in questo caso, al suo fare[11].

1. Francesco Casetti e Federico di Chio, *Analisi del film*, Bompiani, Milano, 1990, p. 165.
2. Faccio qui riferimento all'impostazione proposta da David Bordwell in *Narration in the Fiction Film*, Routledge, London, 1988.
3. Non è qui affatto mia intenzione contrapporre un modello Casetti-Di Chio a un modello Bordwell. I diversi atteggiamenti dei due libri rispetto al concetto di narrazione sono dovuti alla loro diversa natura. Il libro di Casetti e di Chio è un testo di metodologia dell'analisi del film che, in quanto tale, definisce la specificità di determinati approcci concernenti i codici cinematografici, la narrazione, la rappresentazione, la comunicazione; il suo fine è quello di delimitare con precisione certi ambiti. Al contrario, il libro di Bordwell è specificamente destinato alla narrazione cinematografica e di conseguenza cerca di studiare le interrelazioni di questa con le più generali componenti della rappresentazione audiovisiva. Tuttavia i diversi atteggiamenti implicati dai due libri – e nel caso specifico giustificati dalla loro natura – corrispondono a due modi diffusi di concepire i rapporti fra cinema e racconto: da una parte, chi continua a pensare alla narrazione come a un fenomeno a sé stante, a un compartimento stagno isolato dal resto, dall'altra chi pensa effettivamente in termini di narrazione cinematografica, sulla base di uno stretto rapporto fra racconto e audiovisualizzazione.
4. André Gaudreault, *Les aventures d'un concept: la narrativité, in Christian Metz et la théorie du cinéma*, «Iris», 10, aprile 1990, pp. 121-131.
5. Christian Metz, *Semiologia del cinema*, Garzanti, Milano, 1989 (I ed. 1972; ed. or. 1968), p. 197.
6. *Id., p. 238.*
7. David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, cit., pp. 205-32, 274-310.
8. Di *agglutinative narrative* Noël Burch parla a proposito del cinema di Hiroshi Shimizu in *To the Distant Observer. Form and Meaning in the Japanese Cinema*, Scolar Press, London, 1979, p. 249. Con questa espressione Burch fa riferimento a un testo narrativo le cui singole parti mantengono una forte autonomia reciproca e non si strutturano sulla base di quei meccanismi di causalità tipici del découpage classico. Sebbene la considerazione non valga per tutti i 150 film diritti da Shimizu fra il 1934 e il 1959, l'opera del regista giapponese – fra i meno conosciuti in Occidente – è tuttavia da considerarsi come l'ennesimo esempio di quella sorta di "tensione alla modernità" che caratterizza buona parte della storia del cinema nipponico.
9. «Da Rossellini alla Nouvelle Vague, da Rohmer a Straub Huillet (per la natura), da Pialat a Cassavetes (per la civiltà), c'è una pratica e un'etica della luce documentaria che procede attraverso un intervento minimale o, per meglio dire, minimamente significante, massimamente oggettivo». Fabrice Revault D'Allones, *La lumière au cinéma*, Cahiers du Cinéma, Paris, 1991, p. 9.
10. Gilles Deleuze, *L'immagine-movimento*, Ubulibri, Milano, 1984 (ed. or. 1983), p. 236. Scrive ancora l'autore a questo proposito: «L'andare a zonzo aveva trovato, nel cinema americano, le condizioni formali e materiali per un rinnovamento. L'andare a zonzo si fa per necessità, interna o esterna, per bisogno di fuga. Ma adesso perde l'aspetto iniziatico che aveva nel viaggio tedesco (ancora nei film di Wenders), e che conservava malgrado tutto nel viaggio beat (*Easy Rider* di Dennis Hopper). È diventato un andare a zonzo urbano e si è staccato dalla struttura attiva e affettiva che lo dirigeva, gli imprimeva delle direzioni anche vaghe. In che modo potrebbe esserci una fibra nervosa o una struttura sensorio-motrice tra l'autista di *Taxi Driver* e ciò che vede sul marciapiede attraverso uno specchietto retrovisore? In Lumet, tutto si svolge in continue corse e andirivieni, rasoterra, in movimenti senza scopo in cui i personaggi si comportano come tergicristalli» (*Id.*, pp. 236-7). Sui rapporti fra il testo di Deleuze e il concetto di narrazione si può leggere Marion Froger, *Deleuze et la question de la narration*, «Cinémas», vol. X, 1, 1999, pp. 131-55.
11. Si veda a questo proposito quello che ancora un volta scrive Bordwell in D. Bordwell, Janet Steiger, Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*, Routledge, London, 1985, p. 15.

Storie dello stile
Il metodo di Bordwell

Leonardo Gandini

Non deve trarre in inganno il titolo dell'ultimo libro di David Bordwell, *On the History of Film Style* (Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1997). Più che una storia dello stile, infatti, si tratta, per i primi cinque capitoli, di una storia delle storie dello stile, ovvero delle modalità e delle dinamiche secondo le quali l'estetica del cinema viene chiamata in causa dalla storia del cinema. Bordwell prende in esame coloro che hanno tentato un approccio sistematico ed organico alla storia del cinema (da Georges Sadoul a Maurice Bardèche e Robert Brasillach); gli autori che hanno riflettutto sull'importanza e il significato di alcuni singoli momenti (André Bazin, Noël Burch), gli studiosi che hanno prodotto contributi teorico-storici più occasionali e meno organici, nondimeno ugualmente importanti (Gilles Deleuze, Jean-Louis Comolli, Tom Gunning).

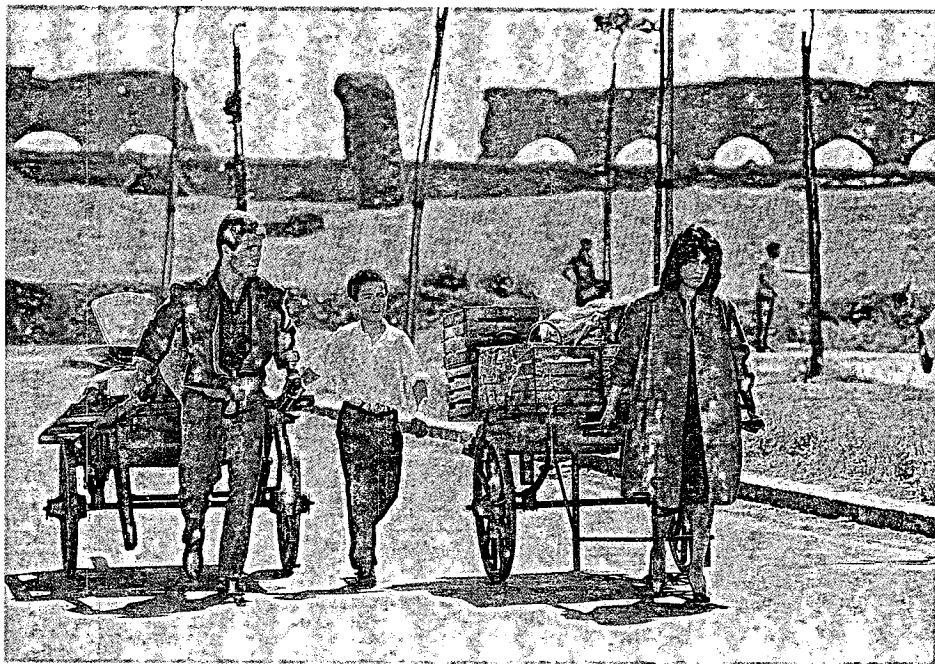
A quasi tutti gli autori presi in considerazione[1], egli rimprovera essenzialmente due lacune. La prima è di carattere storiografico: la validità di alcuni contributi, quelli di Comolli e di Deleuze in particolare, è secondo lui compromessa dal fatto che vengono frettolosamente date per scontate tutta una serie di periodizzazioni e generalizzazioni stabilite in precedenza. La seconda è invece di carattere metodologico: sin dai tempi di Sadoul, l'ambizione degli storici è quella di tracciare una parabola capace di interpretare e racchiudere in modo ordinato e conseguenziale tutte le tendenze stilistiche della storia del cinema, magari prendendo a prestito (come fanno Bazin e Burch) le categorie hegeliane della sintesi dialettica tra forme antitetiche. In questo modo, i fenomeni più articolati ed eterogenei vengono piegati alla logica di un discorso coerente e compiuto.

A questi modelli, Bordwell contrappone il suo «problem-solution model». Esso è fondato sull'empirica constatazione che ogni soluzione formale rappresenta, in definitiva, il modo in cui un cineasta ha risolto un problema tecnico, ovvero ha risolto un compito che si era prefissato. Nella maggior parte dei casi, tale obiettivo rientra nell'ambito di ciò che potremmo genericamente chiamare una chiarezza espositiva di fondo («tell stories, tell them clearly»). Quello di Bordwell è dunque un modello funzio-

nalista, basato sull'ipotesi che il cineasta «si prefigga degli obiettivi», e che «le scelte stilistiche lo aiutino a raggiungerli». Egli presuppone inoltre che il cineasta abbia alle spalle una tradizione fatta di scelte stilistiche – a loro volta funzionali al raggiungimento di un certo obiettivo – che sono state compiute dai predecessori. Al riguardo, Bordwell fa esplicitamente riferimento agli «schemi» di Gombrich, nell'accezione di modelli «con cui abbiamo familiarità». Nei confronti degli schemi, il regista può assumere due posizioni: scegliere di attenervisi, o provare invece ad alterarli, dando così luogo a qualche tipo di innovazione stilistica. Lo studio dello stile diventa allora, per Bordwell, lo studio di quell'«insieme coerente di alternative e schemi privilegiati» che costituiscono, di fatto, la norma stilistica.

Lo studioso che intenda definirne le caratteristiche essenziali deve necessariamente partire da una serie di «generalizzazioni empiriche fondate sull'analisi dei film». È esattamente questo che fa Bordwell quando, nell'ultima parte del libro, prende in esame la storia della profondità (di fuoco e di messa in scena) nel cinema. A prevalere è dunque un approccio che potremmo definire "tecnico-empirico", in base al quale i film vengono letti ed analizzati sulla base del modo in cui i cineasti più diversi, nelle epoche più differenti, hanno risposto ad un problema concreto quanto comune: «Come dirigere l'attenzione dello spettatore», in inquadrature che possono spesso essere straordinariamente ricche di personaggi, azioni, oggetti, elementi scenografici. La storia delle risoluzioni di questo problema chiama in causa, secondo l'autore, non tanto il rapporto tra profondità di campo e istanze socioculturali più vaste, quali la visione prospettica, l'umanesimo rinascimentale, l'ideologia borghese (cui altri studiosi, ad esempio Comolli e Burch, attribuiscono invece un'importanza fondamentale), quanto le questioni di natura ottica e geometrica poste dalla ripresa cinematografica della profondità. A differenza di quanto avviene nel teatro, questo tipo di ripresa presuppone, ad esempio, un «punto di vista monoculare». Ed è proprio questo punto di vista che i cineasti hanno in mente, nel momento in cui si apprestano a comporre e organizzare lo spazio dell'inquadratura in profondità. Essi cercano di risolvere, da una parte, tutta una serie di problemi tecnici e, dall'altra, si preoccupao di rendere le soluzioni funzionali al raggiungimento degli obiettivi perseguiti.

Un approccio simile naturalmente fa sì che alcuni registi vengano, in primo luogo, alla luce dell'oggetto di studio, ridimensionati («In questa storia», scrive Bordwell, «Griffith non occupa più un ruolo di primo piano»), e che altri siano considerati, più che dei precursori, degli esponenti di un'idea preesistente di regia e di profondità, che viene in questo caso perfezionata e raffinata. Ad esempio, il lavoro di Jean Renoir negli anni '30 precorre il cinema di Welles e Wyler solo se lo si legge a posteriori; più appropriato sarebbe, secondo Bordwell, analizzare il percorso che ha portato il cineasta francese ad elaborare uno stile personale, partendo da

Foto Divo Cavicchioli

Strada di Cecafumo. Mamma Roma e Piero (Piero Morgia) si recano al mercato con i loro carretti

una serie di "strategie di messinscena" emerse nel corso di quel decennio, e incentrate sul ricorso a movimenti di macchina, a elementi del *décor* capaci di accentuare la prospettiva (come le porte e le finestre), alla messa a fuoco. Inoltre la prospettiva empirica dell'autore, e l'attenzione specifica dedicata alla questione della profondità di campo, fanno sì che alcuni direttori della fotografia vengano ritenuti importanti quanto, se non più, dei registi con cui hanno lavorato: è il caso di Gregg Toland, operatore prima di Welles e poi di Wyler.

Il metodo di Bordwell è dichiaratamente transculturale: egli per primo tiene a precisare che «l'ideologia e la cultura non possono prevedere in anticipo i dettagli, e lo stile è una questione di dettagli». In più, lo stile costituisce la risposta ad un compito, ad una domanda, relativa alle modalità con cui orientare l'attenzione dello spettatore, che ogni regista si pone, indipendentemente dal luogo e dal sistema produttivo nel quale si trova ad operare.

Il fatto che il modello bordwelliano tenda dunque a privilegiare ciò che accomuna i cineasti, rispetto a ciò che li distingue, genera una serie di conseguenze, la più importante delle quali riguarda senz'altro la preminenza data all'ambito storico rispetto a quello geografico: sono fondamentali, in questa visione dialettica fatta di grandi tradizioni e piccole innovazioni, gli elementi di continuità, e non quelli di discontinuità. Il fatto che tutti i registi si prefiggano i medesimi compiti rende il lavoro sul set

Foto Divo Cavicchioli

Mammá Roma vede il ragazzino sulla motocicletta che le ricorda Ettore

più importante e meritevole di analisi di ciò che avviene sia fuori dal set, sia prima del momento delle riprese (istanze artistiche, culturali, sociali: per Bordwell, «l'ideologia e la cultura possono determinare il compito che il regista si prefigge», ma raramente il modo di risolverlo).

Un simile approccio suscita senza dubbio qualche perplessità, e presta il fianco ad alcune critiche. Ecco, racchiusi sinteticamente in quattro punti, i principali problemi relativi a questa chiave di lettura della storia del cinema:

I. È chiaro che estrapolare la profondità di campo come momento stilistico a sé stante, del tutto autonomo, significa perdere di vista il fatto che il regista – per rimanere in una prospettiva empirica, la stessa privilegiata da Bordwell – costruisce la messa in scena come un tutto organico, e non come un processo di giustapposizione/assemblaggio di elementi singoli e distinti (profondità, primo piano, totali dall'alto, ecc). Parlare esclusivamente del modo in cui un regista organizza la ripresa in profondità di campo significa perdere di vista l'eventuale rilevanza della profondità all'interno del suo film (o del suo cinema), il suo peso e la sua funzione rispetto ad altre opzioni formali.

II. Può essere accettabile il fatto che si parta dalla domanda: «Come un regista indirizza l'attenzione dello spettatore?»; non si può tuttavia non tenere mai conto del fatto che questo spettatore, lungi dall'essere sempre uguale a se stesso, è al contrario storicamente e socialmente situato. L'analisi empirica dovrebbe riguardare allora anche il pubblico; o meglio l'idea di

spettatore che ha il regista nel momento in cui inizia a girare un film.

III. Posto che la prospettiva di partenza di Bordwell è in definitiva quella delle «generalizzazioni empiriche fondate sull'analisi di film», in ragione della quale egli confuta modelli teorici e storici precedenti, ritenuti inadeguati e lacunosi, vale allora la pena di ritornare sul fatto che il patrimonio del cinema muto a mancare all'appello coincide con una percentuale che va, a seconda dei periodi, dal 60% al 80%. Lo storico del muto quindi si trova di fronte ad una situazione nella quale le affermazioni basate su generalizzazioni e ipotesi teoriche non sono una scelta arbitraria, ma una triste necessità.

IV. Nel precedente libro, *Film History: An Introduction*[2], scritto insieme a Kristin Thompson, Bordwell compie il medesimo errore che rimprovera qui a tanti suoi colleghi: analizza cioè la storia del cinema essenzialmente a partire da una prospettiva formalista, ma accoglie, senza metterle in discussione, le periodizzazioni e le generalizzazioni consolidatesi grazie al precedente lavoro di storici di tutt'altra formazione, sensibili non tanto alle suggestioni dello stile quanto al rapporto tra il cinema e la cultura, la società, le istituzioni, la storia. Possiamo ad esempio essere sicuri che il 1945, in un'eventuale storia delle forme del cinema hollywoodiano, rappresenti davvero uno spartiacque, un momento di cesura forte e significativa tra i film girati prima e quelli realizzati dopo?

---

1. Di questi autori sette su otto sono francesi e/o francofoni, naturalmente, perché questa è l'unica cultura non statunitense che Bordwell conosce: di studiosi spagnoli, tedeschi, russi, eccetera, mai sentito parlare! (*ndd*).

2. Impropriamente tradotto in italiano come *Storia del cinema e dei film* (2 voll., Il Castoro, Milano, 1998), occultandone l'ambizione meramente "introduttiva" (*ndd*).

Godard e l'angelo

Monica Dall'Asta

Qualcuno ha scritto che le *Histoire(s) du cinéma* rimarranno ancora a lungo al nostro fianco, come un compagno di viaggio degli anni a venire[1]. Certo le *Histoire(s)* viaggiano verso il futuro, ma lo fanno come l'angelo della storia, tenendo lo sguardo fisso sul XX secolo che si allontana: secolo di cinema e di massacri, di occasioni mancate. Nella tradizione della Nouvelle Vague inaugurata da Bazin, Godard parte di qui, dall'idea che fare cinema sia in primo luogo esercitare uno sguardo, rendere sensibile il luogo da cui si guarda. E questo luogo, per le *Histoire(s)*, è il luogo impossibile da cui guarda l'angelo di Benjamin, l'angelo ai cui occhi il passato appare come un'unica catastrofe, che egli vorrebbe arrestare, ma non può, perché la bufera della storia lo costringe inesorabilmente a procedere.

Affrontare il lavoro di Godard interpretandolo – come peraltro è già stato fatto[2] – attraverso la lente di Benjamin potrebbe apparire ingiustificato, se si considera che questo autore è solo uno dei molti fili che compongono l'aggrovigliata matassa delle *Histoire(s)*. Per limitarci ai modelli storiografici, Godard ha dichiarato un debito importante non solo nei confronti di Michelet, Braudel e Foucault, ma anche di Malraux e Péguy. In effetti, il suo vertiginoso collage di citazioni può essere letto trasversalmente utilizzando un riferimento qualunque tra quelli pubblicati negli "indici" dei volumi Gallimard[3]. Volete prendere Borges? Ed eccovi a seguire per tutti gli otto "capitoli" il filo rosso del sogno, del cinema come fabbrica di sogno, come impareggiabile *finzione*. O preferite Bazin? Stavolta la figura che vi accompagnerà sarà quella del sudario, del film come reliquia, e finirete per incrociare San Paolo e la sua profezia: «L'immagine verrà al tempo [oh tempo!] della resurrezione». Ma occorrerebbe distinguere tra gli autori che funzionano come momenti di un percorso tematico e quelli il cui contributo è piuttosto di tipo strutturale o metodologico: e qui certamente la posizione occupata da Benjamin è del tutto speciale. In un'opera che fa deflagrare il supporto video trasformandolo nello strumento della riproduzione di altre riproduzioni (in primo luogo i film, ma anche le riproduzioni di quadri, stampe, statue, le regi-

strazioni musicali e sonore, le pagine dei libri) la centralità di Benjamin si impone, per così dire, come un automatismo.

Ma le *Histoire(s)* sono qualcosa di più che un semplice omaggio al teorico della riproducibilità[4]. Sembra, piuttosto, che qui Godard si incarichi di portarne a compimento una delle riflessioni più problematiche, quella che lo aveva impegnato negli ultimi anni e ruotava intorno all'esigenza di sviluppare una teoria della storia capace di riparare al vuoto di memoria sociale creato dalla diffusione sempre crescente della riproducibilità[5].

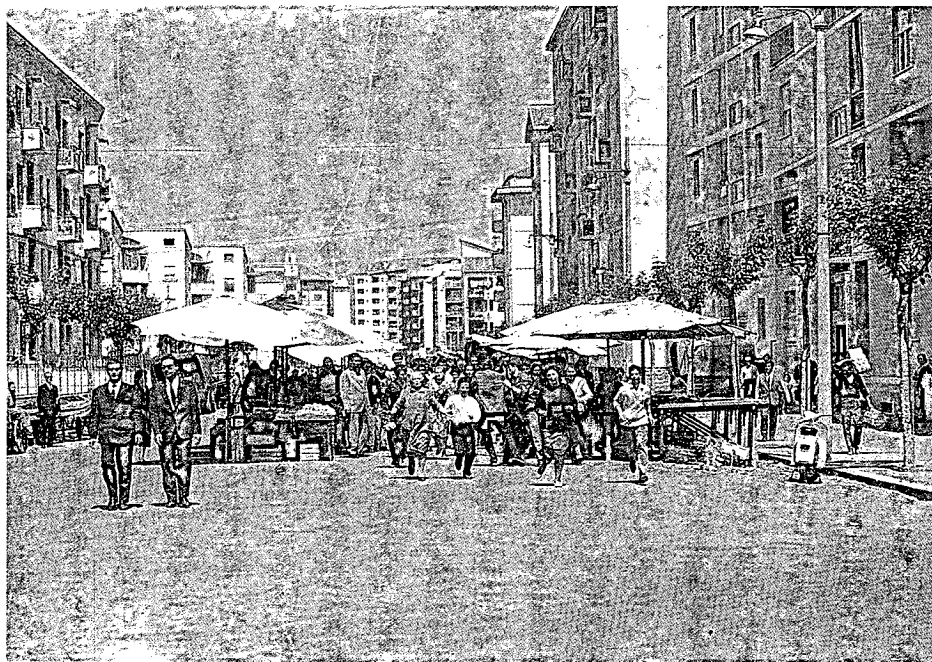
Com'è noto, il modello che Benjamin aveva in mente nell'elaborare il suo metodo storiografico era il cinema. Fare storia significava per lui realizzare un montaggio di citazioni secondo il principio, già ejsenštejniano, della collisione, concepire il proprio discorso come una collezione di rovine, farlo passare dentro altre voci, e grida, e balbettii. Obiettivo dello storico materialista, affermano le *Tesi*, è la produzione di *immagini dialettiche*, espressione che serve a designare, sostanzialmente, un effetto di attualità nell'esperienza della storia. L'immagine dialettica è «il *telescopage* del passato attraverso il presente», un'immagine che «*guizza* via», in cui «ciò che è stato si unisce fulmineamente con l'adesso in una costellazione»[6]. Come l'*obraz* di Ejzenštejn, l'immagine dialettica è insomma un'immagine virtuale che nasce per effetto del montaggio, ma in Benjamin essa si presenta come l'attimo irripetibile della coincidenza di due momenti del tempo, il luogo in cui la distanza tra presente e passato si trova a essere improvvisamente abolita[7].

Questo nuovo modo di concepire il lavoro dello storico si rende necessario per affrontare le conseguenze distruttive della riproducibilità sulla dinamica sociale della memoria. Le potenzialità liberatorie della riproducibilità possono affermarsi, infatti, solo al prezzo di una «liquidazione del valore tradizionale dell'eredità culturale»[8], in un processo che comporta la sostituzione della forma tradizionale di memoria – sociale, rituale, genealogica – con una di nuovo tipo: la registrazione, forma tecnica del ricordo. Il problema che i mezzi di registrazione pongono dal punto di vista della memoria è l'oggettivazione del ricordo. Sottratta al flusso della trasmissione intersoggettiva e intergenerazionale, la memoria cessa di costituirsi come frutto della testimonianza umana e diviene un prodotto meccanico, come nel caso della fotografia: «Bastava premere un dito per fissare un evento per un periodo illimitato di tempo. L'apparecchio comunicava all'istante, per così dire, uno choc postumo»[9]. Alla memoria canonica della tradizione, patrimonio chiuso di monumenti formato da innumerevoli selezioni e distorsioni, si sostituisce una memoria aperta, onnivora, seriale, capace di trasformare ogni evento in documento, di duplicare la storia in una sterminata collezione di *souvenirs*. Se con ciò viene meno il fondamento stesso dell'alleanza tra memoria e potere, la tecnicizzazione del ricordo apre però la strada alla sua alienazione. Da un lato,

saltano i confini sociali e istituzionali della memoria, e, dall'altro, il ricordo seriale tende a colonizzare l'esperienza degli individui e dunque lo stesso modo di costituzione dei ricordi: che adesso non si formano più nel contesto di uno scambio sociale, o di una comunicazione intersoggettiva, ma in una situazione di puro consumo, si potrebbe dire, con Nietzsche, in una situazione *spettatoriale*[10].

Ciò che si ricorda è sempre più un ricordo da spettatori: illustrazioni, romanzi, film, notizie, motivi musicali... Un ricordo che, in ogni caso, trae origine da un'esperienza di natura privata, solitaria: *Erlebnis* o esperienza vissuta, che in un passo Benjamin chiama anche «esperienza defunta»[11]. Divenuto oggetto di un consumo passivo, il ricordo perde ogni legame con l'(inter)azione, dando origine alla forma di esperienza propria dell'uomo moderno: quella di una «completa immersione nelle cose», di uno «sprofondamento nell'interiorità, nel deserto accumulato delle cose apprese», ovvero dello «strano contrasto di un interno a cui non corrisponde alcun esterno, e di un esterno a cui non corrisponde alcun interno»[12]. Connaturata alla riproducibilità, l'oggettivazione del passato si impone anche, contemporaneamente, come l'obiettivo della forma di storiografia più caratteristica della modernità, quella che tratta la storia come un puro «fenomeno di conoscenza», come qualcosa di morto, una processione di «fatti» allineati nel «continuum del tempo vuoto e omogeneo»[13]; fatti che restano in ogni caso senza rapporto con la vita, quasi che la «pura obiettività» avesse il compito «di sorvegliare la storia perché niente ne esca se non appunto delle storie, ma nessun evento!»[14]. Così l'uomo diventa storico solo perdendo la capacità di fare storia, la contemporaneità di tutto il passato lo sovrasta senza che egli abbia mai la sensazione di essere altro che uno spettatore, di essere parte in causa come agente del divenire, «perché con un certo eccesso di storia la vita si frantuma e degenera, e alla fine a sua volta, a causa di questa degenerazione, va perduta la storia stessa»[15].

Il problema da risolvere è allora come recuperare la capacità di fare storia in un mondo accerchiato da ogni lato dalla storia, in cui i ricordi individuali hanno preso il posto delle memorie condivise, dove il passato è divenuto spettacolo e ha perso ogni efficacia come stimolo per l'azione. La strada indicata da Nietzsche era quella della «organizzazione del caos», ripresa e specificata da Benjamin nell'idea di applicare alla storia un «reale principio costruttivo», che in pratica si identifica con il metodo del montaggio: «Questo lavoro deve sviluppare al massimo l'arte di citare senza virgolette. La sua teoria è intimamente connessa a quella del montaggio»[16]; «metodo di questo lavoro: montaggio letterario. Non ho nulla da dire. Solo da mostrare. [...] Stracci e rifiuti, ma non per farne l'inventario, bensì per rendere loro giustizia nell'unico modo possibile: usandoli»[17]. Ma è proprio su quel «mostrare» che la teoria di Benjamin rivela una lacuna. Infatti, se fare la storia del XIX secolo significa fare la storia del mondo

Foto Divo Cavicchioli

Mercato di Cecafumo. La gente insegue Mamma Roma, che ha appena appreso la notizia della morte di Ettore

storico – in una misura certamente inferiore rispetto al XX secolo, ma pur sempre decisiva –, se significa cioè fare la storia della trasformazione del tempo, della sua serializzazione, non occorrerà allora citare proprio quel tempo seriale, assumere il *senso storico* come materia stessa del discorso? In altri termini, è davvero possibile "costruire" la Parigi del XIX secolo senza riprodurre, come fa il testo postumo, le fotografie di Atget? Ma, al di là degli ostacoli tecnici, un progetto di questo tipo avrebbe posto a Benjamin una difficoltà teorica assai più seria. La natura ormai completamente oggettiva delle registrazioni non avrebbe forse comportato una ricaduta nella «pura oggettività» dello storicismo? Il rischio fatale della riduzione delle immagini a semplici «illustrazioni»? Come trasformare ciò che si dà essenzialmente come vissuto, cioè «defunto», in esperienza vivente? La sfida di Godard comincia da qui.

Il problema è palesemente quello di far coesistere un soggetto definito come puro effetto d'oggetto e un soggetto del fare, costruttore di storia, ciò che si potrebbe esprimere come un divenire autore dello spettatore. Si tratta di fare agire colui che costitutivamente esiste solo in quanto agito. Di assumere come materiale del fare il fare stesso dell'oggetto, e nella sua natura essenzialmente temporale; il cinema non solo come archivio di ricordi, ma come *produttore* di ricordi. Di qui l'importanza che assume nelle *Histoire(s)* il tema della proiezione. Che cosa avviene infatti nel momento della proiezione? Precisamente questo: la pellicola impres-

Foto Divo Cavicchioli

Mamma Roma, disperata, varca la porta della casa di Cecafumo

sionata si converte in fenomeno di impressione, si imprime nello spettatore e gli consegna dei ricordi. Fare storia del cinema equivale allora a fare la storia di ciò che si è impressionato due volte[18], prima sulla pellicola e poi negli spettatori, precisamente la storia di quel «telescopage», di quel collasso del passato della registrazione nel presente della proiezione in cui consiste l'esperienza del film. Ma per farlo, ciò che bisogna citare è proprio l'esperienza del ricordo, la proiezione, perché, come dice Godard all'inizio della prima puntata, «ciò che è passato nel cinema non può più passare altrove», o ancora, nella quarta puntata, «tutte queste storie che adesso sono mie come dirle, mostrarle forse».

Il progetto di una storia "proiettata" è uno dei temi della lunga conversazione con Daney che apre la terza puntata. Progetto subito dichiarato (utilizzando una citazione da Brecht) «irrealizzabile», perché si tratterebbe proprio di proiettare tutti i film: «A un certo punto ho fatto dei tentativi nelle cineteche, cinque minuti di un film, poi di un altro e così via, caricando i film su due proiettori, il risultato era sbalorditivo, si aveva veramente il senso del tempo e per me, questa è la Storia... Raramente gli storici suscitano un sentimento simile, forse Koyré con la trasformazione dell'immagine del mondo, o Canguilhem...»[19]. Se il cinema è la storia – meglio, la «grande storia, perché si proietta» (terza puntata) – fare storia del cinema vorrà dire (utilizzando ancora una formula godardiana) fare «storia della storia», ovvero l'*Histoire(s)*, storia della storia che si proietta,

cioè, in breve, la *vera* storia (audiovisiva) del cinema. Per questo Godard afferma che in realtà la storia del cinema «non è mai stata fatta», perché l'uguaglianza dell'immagine e del testo «disorienta lo storico», che al massimo può tollerare l'illustrazione a lato del testo. Gli storici scrivono perché è solo sui testi che «esercitano un certo sapere e un certo potere», mentre potrebbero «semplicemente prendere tre immagini e disporle in modo diverso, aggiungerle ad altre e fare ancora del cinema. Potrebbero, ma non vogliono, vogliono fare dei testi»[20]. Ciò non toglie che i principali interlocutori di Godard in questo progetto siano proprio gli storici del cinema: «Queste storie dovrebbero essere dette storicamente, e in ogni caso dagli storici del cinema». Ma ci vorrebbe una situazione diversa, «bisognerebbe essere in parecchi e pensare insieme, come accade tra gli scienziati e fa la loro forza. Al cinema dovrebbe essere possibile, era possibile, perché il cinema è fatto da diverse persone che lavorano insieme, e poi c'erano gli incontri e le discussioni, non fosse che al momento del pasto in studio. [...] All'epoca della "Revue du cinéma" di Jean-Jacques Auriol [gli storici] discutevano tra loro e questo ha prodotto una possibilità d'esistenza per il cinema francese in rapporto agli altri, discutevano pur sentendosi separati»[21].

Dunque si potrebbe fare, si potrebbe fare storia del cinema senza smettere di fare del cinema, e questa possibilità esiste grazie al video, che per Godard è «una mutazione del cinema» proprio nella misura in cui consente di citarlo, di archiviarlo e, in fin dei conti, di usarlo. Come nota Ishagpour, «la possibilità di archiviare il cinema offerta dal video è paragonabile alla possibilità di archiviare le opere d'arte offerta dalla fotografia»[22]. Il video cita il cinema che cita la fotografia che cita l'arte, e il cinema che cita il disco che cita la musica... Storia della storia, cinema «alla seconda, alla terza, alla quarta potenza». Ma bisognerebbe «farlo insieme». Ciò che il video rende possibile, è la storia del cinema come pratica sociale, come luogo di costituzione, meglio: di *costruzione* di una memoria condivisa.

Del resto, la nozione del cinema come comunità (piuttosto che comunicazione) è già implicita nella centralità attribuita alla proiezione. A causa della proiezione, il cinema si dà necessariamente come un fatto pubblico (Lumière contro Edison) e se non fonda nessuna comunità, esiste però solo in uno spazio plurale; è esso stesso una comunità, almeno virtuale, di ricordi. Il cinema, dice Godard, è la storia che contiene tutte le storie, la tua, la mia, quelle degli altri: HIS TOI RE(S) DU CINÉ MOI. Di tanto in tanto queste storie si incrociano, condividono gli stessi percorsi, gli stessi "passaggi", ricordi paralleli che non si incontrano mai se non nel buio, dove tutti siamo soli. Ma nel buio scintillante abitato dallo spettatore, sotto la cupola di specchi che riflette tutto tranne il suo corpo – come nell'immagine evocata da Schefer in un libro citato da Godard[23] –, questi ricordi sono ricordi di tutti. Arriviamo così al tema del «controllo dell'universo», tito-

Foto Divo Cavicchioli

Piero (Piero Morgia) e altre persone trattengono Mamma Roma
che vuol gettarsi dalla finestra

lo della settima puntata, in gran parte dedicata al "metodo" di Hitchcock. Secondo Godard, «Hitchcock è riuscito dove Napoleone, Giulio Cesare e Alessandro Magno erano falliti»: assumere il controllo dell'universo, imprimere le sue immagini nella memoria di un miliardo di persone. Ma anche quello che sembra il caso più estremo di totalitarismo del ricordo, alla fine rivela la sua parzialità: sono solo certe immagini che si ricordano, «un bicchiere di latte, i bracci di un mulino, una spazzola per capelli» e certo ognuno ha il proprio Hitchcock, come anche il proprio Hitchcock preferito.

In questo senso il cinema è proprio l'opposto dell'eredità culturale e della tradizione, l'opposto di un patrimonio istituito di valori comuni, fondativo di un'identità sociale, ma contemporaneamente strumento privilegiato del controllo sociale. Le singole memorie individuali non possono contenere tutta la memoria del cinema (chiodo fisso del cinefilo). L'insieme del cinema costituisce, sì, il luogo in cui si conserva la memoria collettiva del '900, e del rapporto del '900 con tutti i secoli precedenti; solo che questa memoria è puramente virtuale, inattuale per definizione. A questa grande storia virtuale, le memorie individuali aderiscono solo per frammenti, soltanto per brevi tratti: sono insomma dei montaggi, montaggi di pezzi di storia: *Histoire(s)*. Il problema, allora, diventa quello di far dialogare queste memorie diverse attraverso i loro percorsi comuni, i «passaggi» – proprio nel senso di Benjamin – che hanno condiviso nella «grande sto-

ria». Solo così il singolare può convertirsi in plurale; è solo attraverso il confronto delle memorie che si può finalmente istituire quello spazio di negoziazione dell'esperienza auspicato da Benjamin: «Che ogni occhio negozi per se stesso», dice la didascalia con cui si aprono le *Histoire(s)*. Non si tratta più, come era ancora possibile prima della riproducibilità, di raccogliere un'eredità istituita nella tradizione, tramandata in una genealogia, in una narrazione capace di situarci in una linea di continuità. Non c'è più eredità costituita, la tradizione non è data, si tratta invece esattamente di produrla, di costituirla in una prassi permanente della memoria.

È in questo senso che bisogna leggere il dialogo intrecciato da Godard e Daney nella terza puntata, che fa da *pendant* al riferimento a Scholem che apre la sesta. Se è vero che il cinema (in quanto *Erlebnis*) è l'opposto della tradizione ereditata – perché «la verità di cui si tratta qui, tra noi, ha ogni sorta di proprietà, ma certamente non quella d'esser tramandabile» – è anche vero però che la *distruzione* della tradizione rende per la prima volta possibile la sua *costruzione*, la libera creazione di genealogie, l'esercizio di uno sguardo sul passato, fare «la Storia, cioè, a un momento dato»[24]. Gli antenati non sono più una lontananza incombente che decide del nostro destino, siamo noi a decidere della loro esistenza: «Baudelaire che parla di Poe, è uguale a Malraux che parla di Faulkner, è uguale a Truffaut che parla di Ulmer o di Hawks»; il loro gesto è essenzialmente quello di una appropriazione del passato: «Hanno deciso di non ereditare passivamente il patrimonio culturale della loro arte, ma di trovarsi i propri precursori». Non è necessario sottolineare fino a che punto questa concezione sia impregnata dell'esperienza della *politique des auteurs*, di quell'atteggiamento "costruttivo" che già portava Bazin a dividere la storia del cinema in due filoni antagonisti e a schierarsi apertamente da una parte. Certo è che qui Godard ci indica l'autore come principio per eccellenza della "organizzazione del caos", in una prospettiva in cui il "genio" diventa generazione a ritroso e fa della storia, come in Nietzsche, uno spazio dialogico: una storia non più abitata da masse indistinte, da figure uniformi e intercambiabili, ma da individui, «che formano una specie di ponte sul fiume selvaggio del divenire». Questi «non continuano magari un processo, ma vivono simultaneamente e fuori del tempo, grazie alla storia che consente un tale concorso [...]; un gigante grida all'altro attraverso i desolati intervalli dei tempi»[25].

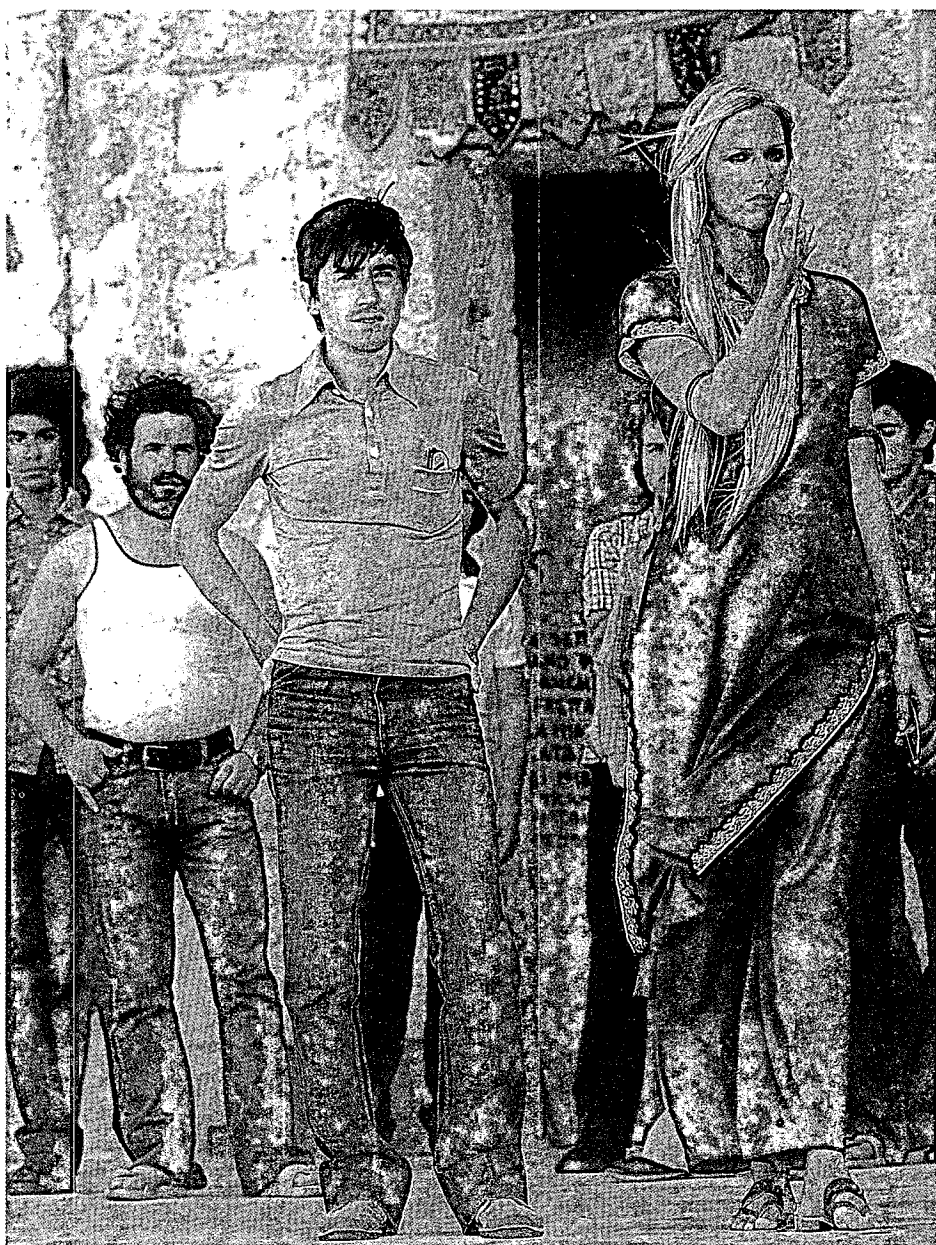
È dunque solo costruendosi la propria storia che lo spettatore potrà diventare soggetto del fare. Solo così la storia cesserà di essere puro spettacolo per divenire memoria, memoria del secolo della riproducibilità, del secolo che mai cesserà di esserci contemporaneo. Per farlo vivere storicamente, nonostante la sua contemporaneità costitutiva, c'è solo un modo: entrare negli archivi e produrre un montaggio della grande storia, della storia che si proietta. La «grande storia», il virtuale o il «collet-

tivo» di Benjamin, non è altro che questo: tutte le registazioni accatastate negli archivi, il cinema come «museo dei musei». Bisogna entrare e farne un montaggio, anzi: *dei montaggi*. L'accento è posto proprio sul gesto, sul fatto di entrare e appropriarsi di questa memoria *usandola*, toccando le pellicole, acquisendo le immagini su video e montandole tra loro (la moviola onnipresente delle *Histoire(s)*). La contraddizione insanabile tra esperienza concreta e esperienza vissuta, è superata. A divenire concreto, cioè vivente, è il gesto con cui si produce memoria del vissuto, il fare storia, oggi, con il cinema.

Bisogna dire che tutto questo diventa possibile solo nel momento della morte del cinema. Ma su questo bisogna intendersi, non c'è niente di disperante nell'idea di fine del cinema. Le *Histoire(s) du cinéma* non parlano *che* di morte del cinema. Anzi delle molte morti di cui la storia del cinema è costellata. Le morti vere, quelle delle vittime della guerra e dei campi di sterminio, ma anche le tante morti del cinema – la Nouvelle Vague come fine, il sonoro come fine, perfino l'origine stessa del cinema come fine della rappresentazione. Infine un'altra morte, per mano della televisione e della comunicazione (pensiamo solo a ciò che ci attende in un futuro molto prossimo: sostituzione della pellicola con tecnologie digitali, introduzione del DVD, immagini di sintesi ecc.). Ma come in Benjamin, anche qui la concezione della storia come distruzione permanente è la concezione necessaria per cogliere il presente come *chance* creativa, come luogo di un *fare* capace di attualizzare l'eredità degli antenati sconfitti (Vertov, Ejzenštejn, Vigo, Stroheim...) e redimere il passato. Citazione da Epstein: «La morte ci fa le sue promesse a mezzo cinematografo».

Nel momento della sua fine, il cinema si svela per ciò che è sempre stato, cioè storico. Materiale di una prassi, la storia audiovisiva del cinema, il cui compito è nientemeno che comunicare al futuro il senso della storia. Questo emerge chiaramente nel lavoro di Godard: nell'epoca della comunicazione e della simultaneità, nel cuore stesso della comunicazione, *solo il cinema* (titolo della terza puntata) può assolvere a questo compito, cioè *fare storia*, ma può riuscirci solo a condizione di operare concretamente come un *fare*, cioè come cinema *tout court*. Storia del cinema, futuro del cinema, cinema del futuro.

1. Antoine de Baecque, *Le cinéma par la bande*, «Cahiers du Cinéma», 513, maggio 1997.
2. Si vedano, ad esempio, Dominique Païni, *Que peut le cinéma?*, in *Le siècle de Jean-Luc Godard. Guide pour "Histoire(s) du cinéma"*, numero fuori serie di «Art Press», novembre 1998, pp. 4-7, e Alain Bergala, *Nul mieux que Godard*, Cahiers du Cinéma, Paris, 1999.
3. Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma*, 4 voll., Gallimard-Gaumont, Paris, 1998. Per un'analisi dei volumi, si veda Alberto Farassino, *Histoire(s) du cinéma. Il libro*, «Bianco & Nero», 3-4, marzo-giugno 1999, pp. 167-177.
4. D'altronde è lo stesso Godard a richiamarsi più volte al lavoro del «gentile Benjamin»: nel discorso pronunciato nel settembre 1995 in occasione del conferimento del premio Adorno (*À propos de cinéma et d'histoire*, «Trafic», 18, primavera 1996, p. 30), ma soprattutto nella conversazione con Youssef Ishagpour (*Archéologie du cinéma et mémoire du siècle. Dialogue (1)*, «Trafic», 29, primavera 1999, p. 17), dove Godard chiama direttamente in causa il concetto di immagine dialettica. Benjamin ha un ruolo centrale anche nella genesi di *The Old Place*, documentario sul MoMA di New York, realizzato con Anne-Marie Miéville.
5. Su questo tema, mi permetto di rimandare al mio articolo *Visibilità/Memoria*, «La valle dell'Eden», 4, gennaio-aprile 2000.
6. Walter Benjamin, *Parigi capitale del XIX secolo*, Einaudi, Torino, 1986, p. 610, e Gianfranco Bonola e Michele Ranchetti (a cura di), *Sul concetto di storia*, Einaudi, Torino, 1997, pp. 25, 117.
7. Le corrispondenze tra la teoria del cinema di Ejzenštejn e la teoria della storia di Benjamin (di cui è ben nota l'ammirazione per il *Potëmkin*, cfr. *Discussioni sulla collettività nell'arte in generale*, in *Film. Antologia del pensiero critico*, a cura di Edoardo Bruno, Bulzoni, Roma, 1997) meriterebbero una trattazione a parte. Con l'immagine dialettica l'*obraz* ha in comune non solo la sua natura mentale, ma anche un principio generativo di tipo «monistico», o nel lessico di Benjamin, «monadologico». In Ejzenštejn, l'inquadratura è concepita come «una *rappresentazione parziale* del complessivo tema unitario che attraversa coerentemente tutti i pezzi. La correlazione di questi elementi parziali in un determinato ordine di montaggio lascia apparire e percepire *quel qualcosa di generale*, che ha generato quegli elementi singoli e li unifica in un *insieme unitario*, in un'*immagine* generalizzata nella quale l'autore, e con lui lo spettatore, esperiscono un certo tema» (*Montaggio 1938*, in *Il montaggio*, a cura di Pietro Montani, Marsilio, Venezia, 1986, II ed. 1992, pp. 92-93). Basta sostituire "tema" con "storia" per trovarsi in pieno Benjamin: «Il materialista storico si accosta al passato solamente laddove questo gli si presenta come monade. In questa struttura egli riconosce il segno di un arresto messianico dell'accadere; detto altrimenti, di una *chance* rivoluzionaria nella lotta per il passato oppresso. Egli se ne serve e fa saltar fuori dal corso omogeneo un'epoca ben determinata; così fa saltar fuori una certa vita dalla sua epoca, una certa opera dal *corpus* delle opere di un autore. Il profitto di questo modo di procedere consiste nel fatto che *in un'*opera è custodita e conservata tutta l'opera, *nell'*opera intera l'epoca e *nell'*epoca l'intero corso della storia. Il frutto nutriente di ciò che viene compreso storicamente ha al suo *interno*, come seme fecondo ma privo di sapore, il tempo» (*Sul concetto di storia*, cit., p. 80).
8. W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, 1966, p. 23.
9. W. Benjamin, *Di alcuni motivi in Baudelaire*, in *Angelus Novus*, Einaudi, Torino, 1995 (I ed. 1962), p. 110.
10. Il ruolo della riproducibilità nella trasformazione della storia in spettacolo è già delineato nella seconda *Considerazione inattuale* (*Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, Aldelphi, Milano, 1974, p. 39) in cui Nietzsche parla dell'uomo moderno come di «uno spettatore gaudente e peregrinante», che «si fa preparare di continuo dai suoi artisti della storia la festa di un'esposizione universale». In questa situazione, «perfino grandi guerre e grandi rivoluzioni possono cambiare a malapena qualcosa per un momento. Ancora non è finita la guerra, e già essa è convertita in carta stampata in centomila copie, già viene presentata come nuovissimo stimolante al palato estenuato dei bramosi di storia».
11. W. Benjamin, *Parco centrale*, in *Angelus Novus*, cit., p. 140.
12. Friedrich W. Nietzsche, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, cit., pp. 51, 40, 32.
13. G. Bonola e M. Ranchetti (a cura di), *Sul concetto di storia*, cit., p. 45.
14. F.W. Nietzsche, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, cit., p. 41.
15. *Id.*, p. 16.
16. W. Benjamin, *Parigi capitale del XIX se-*

colo, cit., p. 593.
17. *Id.*, p. 595.
18. Per questa nozione di «impressione», si veda Jean-Luc Godard, *Introduzione alla vera storia del cinema*, Editori Riuniti, Roma, 1982 (ed. or. 1980), pp. 35-37, 55, 67.
19. Jean-Luc Godard e Youssef Ishagpour, *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle*, cit., p. 27.
20. *Id.*, p. 32.
21. *Id.*, p. 30.
22. *Id.*, p. 27.
23. Jean-Louis Schefer, *L'homme ordinaire au cinéma*, Cahiers du Cinéma/Gallimard, Paris, 1980, II ed. 1997, pp. 127-128.
24. *Id.*, p. 24. «Fare la storia a un momento dato» è una buona sintesi dell'idea di storia elaborata da Benjamin nella tesi XVI: «Il materialista storico non può rinunciare al concetto di un presente che non è passaggio, ma nel quale il tempo è in equilibrio ed è giunto ad un arresto. Questo concetto infatti definisce appunto *quel* presente in cui egli, per quanto lo riguarda, scrive storia. Lo storicismo offre l'immagine "eterna" del passato, il materialista storico un'esperienza con esso, che resta unica» (*Sul concetto di storia*, cit., p. 51). Alla svalutazione dell'*hic et nunc* dell'opera d'arte deve insomma corrispondere un apprezzamento dell'*hic et nunc* nella prassi.
25. F.W. Nietzsche, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, cit., p. 81. Di fronte a un compito di tale portata, che come si è visto Godard attribuisce in primo luogo agli storici del cinema, sarebbe come minimo riduttivo appellarsi al problema del diritto d'autore. Si veda per esempio la risposta di Godard a Buache, in occasione di una tavola rotonda su *Les Cinémathèques et l'Histoire du cinéma* («Travelling», 56-57, primavera 1980, p. 132): «È l'obiezione che mi hanno fatto tutte le catene televisive, dicendo: "Come otterrà i diritti di una scena con Lilian Gish?" e io rispondo: ci proverò! Ci sono tanti film; negli Stati Uniti, esistono dei cataloghi con i film di dominio pubblico (80.000 titoli) e se si cerca bene, si possono trovare film della stessa epoca. Forse non avrete il film di Lilian Gish, ma ne avrete uno della stessa epoca». E ancora, rivolgendosi ai cinetecari in generale: «Bisogna piratare e favorire la pirateria, pur facendo finta di non farlo».

Luigi Lo Cascio (al centro) ne *I cento passi* di Marco Tullio Giordana

La vetrina italiana

Gianni Canova

Pugni chiusi. Pugni che picchiano sugli usci, nocche che bussano alle porte. Ma anche – in montaggio alternato – la mano di una donna che percuote il proprio ventre, nel punto esatto in cui il suo corpo ha appena subito la violenza dello stupro. Pugni come domande, echi rimbombi e silenzi come uniche risposte.

Nella sua ossessiva e angosciata iteratività, questa sequenza di *Placido Rizzotto* (Cinema del presente) è una delle cose più intense che il cinema italiano abbia mostrato quest'anno a Venezia: per la sua straordinaria concentrazione espressiva, per la determinazione con cui Pasquale Scimeca sa trasfigurare un fatto di cronaca nella dimensione della tragedia, per la naturalezza con cui riesce a caricare di risonanze simboliche anche il più banale dei gesti quotidiani.

Epico ritratto del segretario della Camera del Lavoro di Corleone, ex partigiano e leader del movimento per l'occupazione delle terre, ucciso dalla mafia la sera del 10 marzo 1948, il film di Scimeca ha il respiro ampio e disteso di un western siciliano e, assieme, il tono *naïf* di una ballata popolare narrata in "quadri" successivi da un cantastorie di paese. C'è qualcosa che ricorda la lezione di *Salvatore Giuliano*, in *Placido Rizzotto* (a cominciare dalla scelta – abbastanza inconsueta nel cinema italiano – di adottare come titolo del film il nome proprio del protagonista). Ma, a differenza del "bandito" messo in scena a suo tempo da Francesco Rosi, il personaggio di Scimeca non arriva sugli schermi del cinema già avvolto in un alone di leggenda. È piuttosto un uomo qualunque, uno come tanti. Raccontando la sua storia, Scimeca intende narrare l'eroismo di un non-eroe. O celebrare una sommessa *chanson de geste* che riscriva nel linguaggio dell'epos collettivo un episodio emblematico della nostra storia recente.

Sospeso fra gusto del dettaglio e poesia del campo lungo, fra ampi piani sequenza (efficacissimo quello della presentazione dei campieri nella piazza di Corleone) e momenti di racconto più concitati e sincopati, *Placido Rizzotto* si differenzia dalla maggior parte degli altri film italiani presentati alla 57a edizione della Mostra del Cinema di Venezia per la coe-

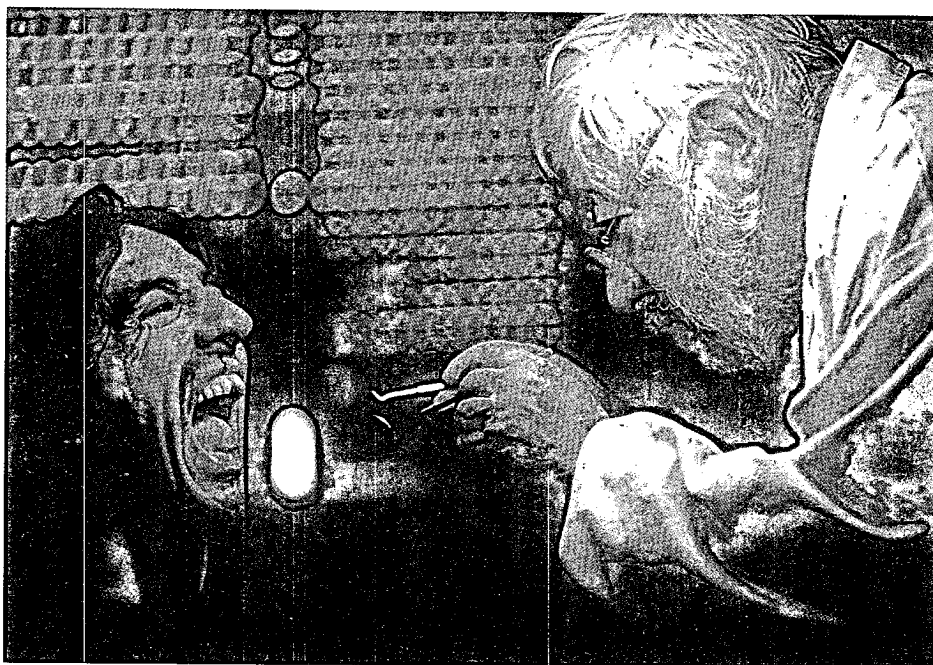
Gioia Spaziani e Marcello Mazzarella in *Placido Rizzotto* di Pasquale Scimeca

renza con cui si interroga non solo sul *cosa* narrare, ma anche sul *come* farlo. Su che linguaggi adottare, su che registri privilegiare. Ed è proprio la lucidità con cui Scimeca tenta di intervenire sui *modi di rappresentazione*, esplorando strade nuove e mescolando codici eterogenei e irrelati (l'epos e la cronaca, il western e la ballata, la tragedia e la sacra rappresentazione), a fare di *Placido Rizzotto* il più convincente tra i film italiani presenti quest'anno nel cartellone della Mostra del Cinema. Purtroppo, inspiegabilmente, fuori concorso.

Fra gli italiani in concorso, infatti, l'unico che tenti con una qualche spregiudicatezza – anche se con risultati solo a tratti convincenti – di rinnovare i codici e i registri della messinscena è *Denti* di Gabriele Salvatores. A Venezia, non senza una punta di acida malizia, qualcuno l'ha definito «un horror odontoiatrico» o un «thriller stomatologico». C'è del vero in queste definizioni, anche se non rendono giustizia al coraggio con cui il film – tratto dall'omonimo romanzo di Domenico Starnone – si butta alle spalle il minimalismo tardo-adolescenziale di tanto cinema italiano (Salvatores compreso) per puntare decisamente più in alto: *Denti* è un film sul corpo, sulle sue ossessioni e le sue patologie, sul dolore fisico, sulla memoria. È un film che guarda a Cronenberg e a Kubrick più che alla commedia nostrana. Soprattuto è un film che dispiega sullo schermo un impianto visivo onirico e surreale, davvero inconsueto per il cinema italiano.

All'inizio, un uomo e una donna litigano. Litigano per problemi di gelosia (lui è convinto che lei abbia una relazione con il suo dentista). Litigano tanto violentemente che lei afferra un posacenere e lo scaraventa con rabbia sui denti di lui, rompendogli gli incisivi. Serve un dentista. E lui – che fin da bambino ha sempre pensato di avere degli incisivi enormi, imbarazzanti e impossibili da nascondere – inizia un viaggio, forse reale, forse soltanto immaginato, alla ricerca di un odontoiatra che gli rimetta a posto i denti. Così, sullo sfondo di una Napoli (ma potrebbe essere qualunque altra città di mare) arabeggiante, fatta di muri scrostati e di palazzi lebbrosi, il protagonista scivola dentro i propri fantasmi: fra trapani e siringhe, pinze e tenaglie, gengive sanguinanti e alveoli infiammati, *Denti* diventa a poco a poco un delirio e un'allucinazione, una discesa agli inferi e uno sprofondamento nell'inconscio. Giù giù fino a quell'antro infernale in cui il dentista più abietto di tutti – un Paolo Villaggio quasi gogoliano, lurido e schifoso nel teorizzare che il vero paziente è il dentista e non il malato – gli darà una possibile chiave per liberarsi dalle sue fobie.

Non è vero, come pure molti hanno detto e scritto, che *Denti* è sostanzialmente diverso dai precedenti film di Salvatores e che segna una svolta radicale nella filmografia del regista milanese. Anche in *Denti* i due temi ricorrenti in tutto il cinema di Salvatores si ripropongono con netta evidenza: da *Marrakech Express* a *Puerto Escondido* via via fino a *Nirvana*, Salvatores ha sempre raccontato lo spiazzamento di personaggi costretti ad agire in un contesto diverso da quello abituale (di volta in volta il Marocco o il Messico, un'isola del Mediterraneo o la realtà virtuale) e obbligati – in una condizione di emergenza – a fare i conti con la necessità di crescere e di diventare grandi, lasciandosi alle spalle quel "complesso di Peter Pan" che da sempre li affligge. Anche *Denti* racconta la stessa storia: il percorso di un personaggio che fa i conti con il passato, con il ricordo della madre e con la necessità di crescere, spinto da una condizione eccezionale che è data dalla particolarissima patologia che affligge il suo corpo. La differenza rispetto al passato deriva caso mai dal fatto che questa volta Salvatores abbandona del tutto il registro della commedia e adotta invece i toni e le atmosfere di un racconto dell'orrore intriso di incubi grotteschi e di venature surreali.

Il personaggio di Sergio Rubini, in preda alla fragilità che sempre deriva dall'amore infelice, ma anche sotto l'effetto dell'alcol e degli antidolorifici, ci guida in un'altra dimensione, dove passato e presente si mescolano, dove i morti tornano a parlare e dove può perfino capitare che lo zio marinaio, sciupafemmine e maestro di tango (un delizioso Fabrizio Bentivoglio), appaia all'improvviso e si metta a danzare in un bicchiere di champagne. E poco importa che un'immagine molto simile ci fosse già in *One from the Heart* (*Un sogno lungo un giorno*, 1982) di Francis Ford

Sergio Rubini e Paolo Villaggio in *Denti* di Gabriele Salvatores

Coppola: quel che conta è che Salvatores tenta con onestà di rinnovare il patrimonio iconico e figurativo del nostro cinema, e di produrre immagini che non siano soltanto la piatta registrazione della quotidianità dei personaggi e del loro vissuto "senza qualità". Così, tra rivoli di sangue che scorre senza requie e fiotti d'acqua che invadono lo schermo, *Denti* diventa un oggetto visuale enigmatico e misterioso, che disorienta e spiazza invece di tranquillizzare.

La stessa cosa non si può dire, purtroppo, degli altri film italiani in concorso, che, anche quando risultano più che dignitosi, si collocano comunque nell'alveo di una tradizione collaudata e ben consolidata. È il caso de *I cento passi* di Marco Tullio Giordana, che si riallaccia apertamente alla lezione del cinema civile degli anni '60 (a cominciare da *Le mani sulla città* di Rosi, esplicitamente citato) per ricostruire la "storia vera" di Peppino Impastato, giovane ribelle siciliano, figlio del '68 e dei suoi sogni, ucciso dalla mafia palermitana lo stesso giorno in cui a Roma viene ritrovato in via Caetani il cadavere di Aldo Moro.

Lo stile di Giordana è secco, asciutto, robusto, senza fronzoli. Sa alternare momenti di intensa commozione ad altri in cui fa sentire e quasi toccare con mano il senso di tragedia che incombe sulla storia. Da *Maledetti vi amerò* a *Pasolini. Un delitto italiano*, del resto, Giordana è uno dei pochi registi del nostro cinema che sappia affrontare il tragico senza il ri-

Antonio Albanese e Fabrizio Bentivoglio ne *La lingua del santo* di Carlo Mazzacuratii

schio di cadere involontariamente nel patetico o nel grottesco. Ne *I cento passi* il tragico scaturisce – secondo il classico modello studiato da Northrop Frye – dal processo di emarginazione ed esclusione di un individuo il quale rifiuta di omologarsi al gruppo: in questo caso, di compiere i cento passi che separano la sua abitazione dalla casa del boss Tano Badalamenti. In quel rifiuto di trasformare la *contiguità* in *complicità* c'è la rottura di un contratto sociale basato sulla connivenza, sul silenzio, sull'omertà. C'è l'orgoglio di sottrarsi alle regole del gioco. Ma c'è anche il trauma di chi si sente e si vuole "diverso", rispetto alla cultura diffusa (e condivisa da tutti) in cui gli è dato di vivere. *I cento passi* racconta proprio questo trauma. Lo mette a fuoco, lo sonda, lo studia. E fa scaturire il tragico soprattutto dalla lacerazione inevitabile che si verifica nel rapporto fra il personaggio di Peppino Impastato e la figura del padre. Il tragico è nell'impossibilità dei due personaggi di comprendersi, di capirsi, di comunicare; è nella difficoltà di continuare a volersi bene, quando le scelte della ragione sembrano non poter andare che in direzione opposta a quella in cui spingono gli impulsi e gli affetti del cuore.

I cento passi, certo, non eguaglia la carica espressiva ed emozionale di *Placido Rizzotto,* spesso si adagia su clichés risolti un po' troppo frettolosamente, ma ha comunque il pregio di una scrittura ben calibrata e sostenuta da una regia che sa ottenere il massimo dai suoi attori. «Ogni volto è un paesaggio», dice un passo dei dialoghi del film. «Ci sono volti che sem-

Little Tony in *Sud Side Stori* di Roberta Torre

brano un giardino, altri che sono come un bosco ed altri ancora che assomigliano a lande desolate in cui non cresce assolutamente nulla». Lo stile recitativo degli attori sembra ispirarsi proprio a questo "paesaggismo della fisiognomica": così, il volto di Luigi Lo Cascio (nei panni del protagonista Peppino Impastato) è come un giardino in cui il giovane ribelle coltiva sogni, speranze e illusioni, il viso altero di Luigi Maria Burruano (il padre) è un bosco in cui crescono piante selvatiche e si annidano ombre preoccupanti, mentre la faccia laconica e enigmatica di Tony Sperandeo dà alla figura finzionale del boss mafioso Tano Badalamenti proprio l'aspetto di una landa desertica, su cui non appare mai l'ombra di un affetto o di un sentimento. Film di attori, oltre che di sceneggiatura, *I cento passi* costruisce una solida drammaturgia del conflitto generazionale attorno al classico modello del "romanzo di formazione", senza mai osare soluzioni originali ma mantenendosi più che dignitosamente dentro il solco della tradizione.

Meno risolti e più discutibili gli altri due titoli in concorso: *La lingua del santo* di Carlo Mazzacurati e *Il partigiono Johnny* di Guido Chiesa. Il primo mette in scena il "romanzo picaresco" di due "balordi" del Nord Est, rimasti ai margini del "miracolo economico" degli anni '90. Uno è un giocatore di rugby appesantito dagli anni e dalla dieta, che ormai entra in campo solo per tirare calci piazzati a pagamento, l'altro è un ex rappresentante di articoli da cancelleria, che si è trovato all'improvviso emargi-

nato dalla rapida ristrutturazione del settore e non riesce più a piazzare i suoi articoli obsoleti a una clientela sempre più esigente e smaliziata. Alle prese con il furto di una preziosa reliquia trafugata nella Basilica di Sant'Antonio a Padova, i due si illudono di aver per le mani l'ultima opportunità per trovare un'occasione di riscatto e dare una svolta alla propria vita. Ma dopo un incipit teso e incalzante, in cui la messa a fuoco dei due protagonisti interagisce in maniera efficacissima con il contesto circostante, il film sbanda e gira a vuoto su se stesso, oscillando fra tentazioni grottesche (il finto spot prodotto dal titolare di un salumificio per favorire il riscatto della reliquia), bamboleggiamenti tardo-felliniani (le "visioni" dei protagonisti, le apparizioni del santo, le scene oniriche nella fungaia) e riproposizioni poco convinte dell'epica stracciona dei "criminali da strapazzo", sulla scia del modello de *I soliti ignoti*.

Nei suoi film precedenti, da *Il toro* a *Vesna va veloce*, Mazzacurati era riuscito ad essere più convincente. A graffiare meglio, a emozionare di più. Qui si impantana invece nella retorica poeticista del *perdente* e del *marginale*, finendo per rendere stereotipato un soggetto che aveva ben altre potenzialità e facendo rimpiangere i risultati che, da due personaggi così, avrebbe ricavato – con molta più cattiveria e ferocia – il Germi di *Signore & signori*.

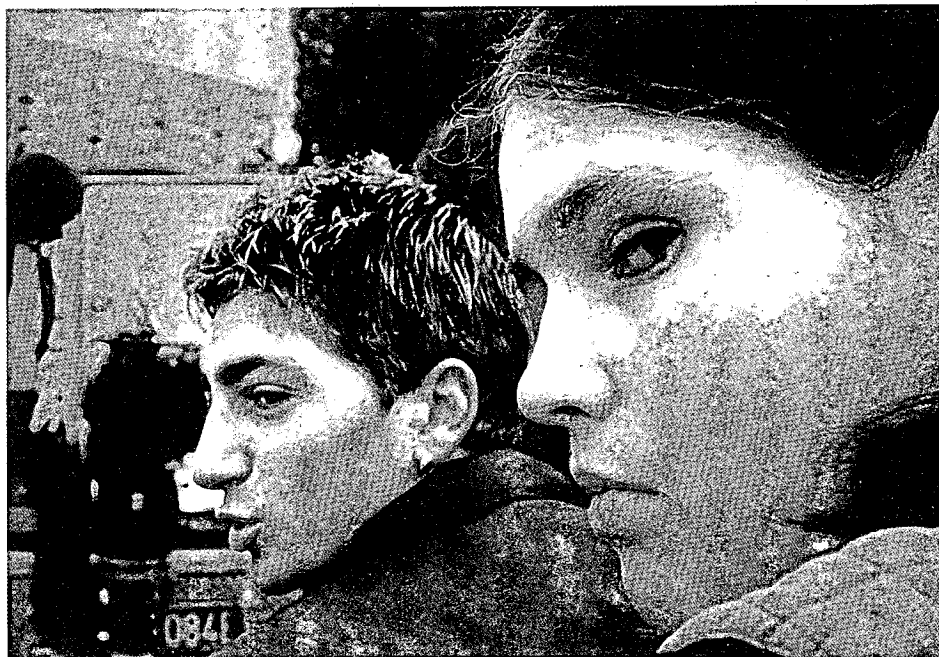
Quanto a Guido Chiesa – che in passato aveva dato prova di possedere uno sguardo tutt'altro che banale –, affronta la sfida di portare sullo schermo un libro "impossibile" come il romanzo di Fenoglio, con un approccio che sulla carta pareva parecchio interessante: mantenere la sostanza "omerica" del protagonista, escludere a priori ogni possibile empatia, raccontare la Resistenza nei suoi momenti di inazione e di attesa, evitando la tentazione di spettacolarizzare la guerra. Ma il risultato è un film che si colloca tutto al grado zero della drammaturgia e che indugia nel compiacimento dell'inazione: i personaggi si appiattiscono nell'inedia, e quando agiscono non offrono mai allo spettatore un minimo motivo – né narrativo né psicologico né linguistico – per interessarsi al loro destino. Se li massacrassero tutti, nessuno, tra il pubblico, ne soffrirebbe più di tanto. Per di più, il gioco di sottrazione drammaturgica finisce per enfatizzare le altre componenti della messinscena, come la scenografia, la musica o i costumi: e qui il film di Guido Chiesa mostra i propri limiti più evidenti. Perché non c'è quasi sequenza in cui non si noti il passaggio dello scenografo che ha voluto quel colorino su quel muro, o il lavoro del costumista che ha studiato quell'accostamento cromatico fra le divise dei partigiani, oppure i foulard che portano al collo, e la luce del paesaggio circostante, o l'intervento del musicista che cerca di recuperare nella debordante colonna sonora quell'enfasi che sceneggiatura e regia hanno deliberatamente rifiutato.

Il risultato – malgrado le buone intenzioni degli autori – è quasi una versione "glamour" della Resistenza, in una confezione leccata e laccata

che si adagia senza attriti sui canoni di gusto più corrivi del marketing e del packaging contemporaneo.

Lo scenario non cambia (e non migliora) se si prendono in esame i film presentati nelle sezioni non competitive del Festival: l'impressione dominante è quella di assistere al ritorno del già visto e del già noto, se non addiritura alla deriva "manierista" di alcune marche autoriali che in passato avevano prodotto invece ben altri risultati. Pensiamo ad esempio allo stanco Tonino De Bernardi di *Rosatigre* (Nuovi territori), affettuoso ritratto di un meridionale che batte il marciapiede a Torino travestito da donna e torna a Napoli, per passare il Natale nel tempo "sospeso" delle feste di fine anno, in un film che non aggiunge nulla di nuovo alla imprescindibile filmografia dell'autore di *Appassionate*; al vetero-pasolinismo da periferie romane di *Animali che attraversano la strada* (Cinema del presente) di Isabella Sandri; o, ancora, all'atto di militanza laico-cinefila celebrato da Daniele Segre con il suo reportage – al contempo arrabbiato e masochista – sull'agonia e la morte del quotidiano «l'Unità» (*Via Due Macelli, Italia. Sinistra senza Unità*), in una sorta di "de profundis" che, dietro l'ostentata affermazione di fiducia nella capacità del cinema di essere testimonianza e denuncia, non riesce a nascondere il crescente timore della sua sostanziale impotenza.

Anche il film italiano della Settimana della Critica (*Lontano in fondo agli occhi* di Giuseppe Rocca) non esce dagli stereotipi del classico "film da festival": nel raccontare la *Bildung* di un bimbo di sette anni, che scopre la vita e il sesso attraverso il corpo di una cameriera quindicenne, sullo sfondo arcaico di un piccolo borgo del beneventano (Sant'Agata dei Goti) negli anni '50, il film di Rocca mescola etnologia e antropologia, analisi del costume e nostalgia di un piccolo mondo antico, in un'opera ambiziosa e poetizzante: che mira al modello "alto" di un film come *Giro di lune fra terra e mare* di Gaudino, ma senza possederne né l'intensità né la forza evocativa né la capacità di mettere in cortocircuito la mitologia e la "corruzione" della modernità.

Restano, tra i film fuori concorso, *Estate romana* (Cinema del presente) di Matteo Garrone e *Sud Side Stori* (Sogni e Visioni) di Roberta Torre. Il primo, pur con qualche "morettismo" di troppo nel tratteggiare le tragicomiche vicende di uno scenografo romano alle prese con la realizzazione di un gigantesco mappamondo commissionatogli per uno spettacolo teatrale ispirato a *Guerre stellari*, ha momenti e accenti di indubbia autenticità quando coglie le immagini inconsuete di una Roma impacchettata per i lavori del Giubileo e ridotta a una sorta di ininterrotta quinta teatrale, sul cui sfondo si svolgono le precarie esistenze di personaggi perennemente in cerca di soldi, ma anche di un senso e di un ruolo.

Salvatore Grasso e Francesca Rallo in *Animali che attraversano la strada* di Isabella Sandri

La seconda, attesissima al Lido dopo il folgorante esordio di *Tano da morire*, ha portato a Venezia un'opera sicuramente difficile e piena di imperfezioni, ma liquidata troppo in fretta da una critica miope e ingenerosa. In realtà, nel suo orchestrare tutti i registri del *kitsch* e del *trash* per mettere in scena l'impossibile *love story* fra un cantante palermitano di nome Giulietto e una prostituta nigeriana chiamata Romea, *Sud Side Stori* ha il pregio di spingere fino al limite estremo della significazione tanto la componente più intimamente *realista* quanto quella più spudoratamente *artificiale* del cinema della Torre. Vero e finto coesistono, ma non si amalgamano. Non si conciliano, non si fondono. Piuttosto cozzano l'uno contro l'altro, si scontrano, fanno attrito. E lo stridore che ne deriva – acuto, ruvido, tagliente – costituisce l'impressione di fondo (acustica, oltre che visiva) che resta addosso più a lungo allo spettatore dopo la fine del film.

Non dà appigli, *Sud Side Stori*. Non consente identificazioni, proiezioni emotive, alibi intellettuali. È un mondo di "mostri", quello che Roberta Torre mette in scena. Bianchi o "negri" non fa differenza: con i loro corpi deturpati dalla vita, dal sesso o dal cibo, così lontani dai modelli asettici della corporeità levigata e inodore della spettacolarità mediatica, ma anche dall'alterità definitivamente "freak" dei *residui* corporali di Ciprì e Maresco, i personaggi della Torre danzano in una sarabanda grottesca e allegramente disperata, in cui Shakespeare (*Romeo e Giulietta*) e il musical hollywoodiano (*West Side Story*) sono solo una maschera, o un

pretesto. Il testo del film è fatto invece di frammenti lancinanti di *verità* filmica (quelle puttane "negre" che portano sul set la memoria e la puzza del marciapiede nonché i sedimenti fisici di migliaia di rapporti a pagamento consumati nei vicoli al prezzo standard di 20.000 lire a volta) e di altrettanti sorprendenti flussi di *falsificazione* e di *artificio*. Così, un Little Tony in completo di pelle rosso-carminio a frange, con camicia sbottonata color giallo-luna, coesiste (vero ma finto) con il coro delle puttane africane (finte ma vere) che invadono i vicoli bagnati di luce grigio-viola cantando l'inno del loro amore meretricio («Alle sei di sera/ti aspetta la tua nera»). Così le tre "ziacce" – avide, luride, cattive –, che tentano di proteggere il loro Giulietto dalle insidie e dalle tentazioni dell'amore multietnico, coesistono (così finte, così vere) con le tre *maîtresses* africane che portano scompiglio fra le strade e le alcove di Palermo. Tutto gira, sbanda, scorre, salta. Compreso lo sguardo dello spettatore, chiamato a confrontarsi con uno dei film più "scomodi" degli ultimi anni: un'opera così radicale nel suo mettere in discussione la nozione di "identità" da investire, prima di tutto, l'identità stessa dello spettatore.

Pubblico e critica, a Venezia, non hanno gradito; ma è difficile sostenere – come pure qualcuno ha fatto – che una Mostra d'Arte cinematografica non dovrebbe presentare film così. Forse è vero anzi il contrario: e stupisce, in questa chiave, che Venezia abbia rifiutato proprio alcuni dei film più scomodi (ma anche più interessanti e innovativi) tra quelli pronti per la distribuzione. Pensiamo a *Il mnemonista* di Paolo Rosa, a *Venti* di Marco Pozzi, a *Sangue vivo* di Edoardo Winspeare, ma anche – sul fronte del lavoro dentro i generi – a *Qui non è il Paradiso* di Gianluca Maria Tavarelli o a *Almost Blue* di Alex Infascelli. Sono assenze quasi incomprensibili, soprattutto se confrontate con alcune delle presenze di cui si è parlato. E rafforzano il timore che i festival, se non sapranno aprirsi in fretta a un'idea di cinema più laica e plurale, siano destinati a diventare presto delle "invenzioni senza futuro".

Jafar Panahi: il mondo in una sfera

Stefania Parigi

Il Leone d'oro attribuito quest'anno a *Dayereh* (*Il cerchio*) consacra Jafar Panahi come una sorta di re Mida del cinema iraniano. Al suo terzo lungometraggio, il regista colleziona il terzo premio della sua ancor breve carriera, dopo la Caméra d'or di *Badkonak-e sefid* (*Il palloncino bianco*), presentato a Cannes (Quinzaine des Réalisateurs) nel 1995, e il Pardo d'oro di *Ayneh* (*Lo specchio*), vincitore a Locarno nel 1997.

Con i suoi quarant'anni, Panahi non è l'ultimo astro di una costellazione che continua costantemente ad arricchirsi di figure e sguardi sempre più giovani. Il cinema iraniano rappresenta infatti, da diversi anni ormai, una sorta di serra in costante fioritura, pur nel ricorso a moduli che la critica occidentale, dopo il primo entusiasmo della scoperta, ha percepito nel tempo come fissi e rituali, prossimi alla "maniera".

In linea con le coordinate della rinascita iraniana, il cinema di Panahi si caratterizza per la sua "povertà": nei mezzi di realizzazione, negli effetti di messa in scena e spettacolarizzazione, nel ricorso a *fabulae* scarne e ad archetipi elementari. Quest'idea di semplicità, o meglio di essenzialità, viene alimentata da una forte partecipazione emotiva. Si sperimenta prima di tutto uno sguardo morale, attribuendo alla macchina da presa una funzione conoscitiva, che non si limita all'esplorazione dell'ambiente, ma si accompagna a una costante riflessione sull'atto del filmare e alla coscienza profonda dell'operazione stilistica compiuta sui materiali della messa in scena. Si capisce così perché buona parte della critica abbia parlato, a ragione, di un neorealismo panahiano e di una sua intima corrispondenza alle istanze zavattiniane del nostro dopoguerra. Il cinema iraniano nel suo complesso, non soltanto quello di Panahi, si situa nel solco delle estetiche che vengono definite moderne. Estetiche che molti esegeti del postmoderno, privi di nostalgie umanistiche, non esitano a rubricare come retaggi del passato, risuscitati a nuova vita nelle dinamiche di sottosviluppo.

L'esordio nel lungometraggio di Panahi appare perfettamente in consonanza con le tendenze dominanti nel suo paese, inserendosi in un genere dinamico e produttivo come quello del film per ragazzi. Ma, già alla sua

seconda prova, *Lo specchio*, l'autore si arrischia in un terreno meno canonico e più sperimentale, misurandosi con la dimensione autoriflessiva, secondo l'esempio del suo maestro Abbas Kiarostami in *Nema-ye nazdik* (*Close-up*, 1990) e di Mohsen Makhmalbaf in *Nun va goldun* (*Pane e fiore*, 1996).

Del tutto scardinante è l'impatto della sua terza opera che, nel panorama del cinema iraniano, rappresenta certamente un'eccezione e un'anomalia, destinata forse a indicare un punto di svolta. *Il cerchio* è infatti, senza più veli o coperture metaforiche, un film apertamente dissidente, che attacca al cuore il sistema socio-politico iraniano, come un proiettile affilato. Questa sua armatura ideologica, tuttavia, non pone in secondo piano il progetto formale di Panahi, che rimane lo stesso dei film precedenti, confermando la forza di un'idea di cinema che si alimenta delle dinamiche della realtà e al tempo stesso le converte nell'ordine geometrico di una costruzione fatta di figure e ossessioni ritornanti. Il rigore morale si riflette in quello formale e l'aderenza alle cose passa attraverso la loro costante trasfigurazione. *Il palloncino bianco*, *Lo specchio* e *Il cerchio* rivelano fin dai titoli questo intersecarsi continuo di forze oggettuali e di metafisiche formali.

A fronte dei paesaggi incantati e sperduti, quasi pastorali, che una parte del cinema iraniano ci ha abituato a vedere negli ultimi anni, l'ambiente esplorato da Panahi è essenzialmente urbano. Tutti e tre i suoi lungometraggi (non ho visto purtroppo i cinque corto/mediometraggi precedenti) sono ambientati a Tehran, una metropoli che appare di volta in volta sospesa tra la fiaba e la cronaca (ne *Il palloncino bianco*), tratteggiata come una giungla assordante di automobili e luoghi senza identità (ne *Lo specchio*), messa in scena come una prigione (ne *Il cerchio*).

La strada è l'oggetto principale di uno sguardo che adotta il partito preso di non penetrare mai dentro gli interni famigliari. Diversi momenti emblematici testimoniano nei tre film questo divieto che il regista si è posto, assumendo il punto di vista di un osservatore esterno, di un passante, di un *flâneur* o, come è stato detto, di un "pedinatore" dei propri personaggi.

Ne *Il palloncino bianco* lo sguardo si arresta al cortile della casa di Razieh, mentre l'unico lembo di interno che ci è concesso vedere appare attraverso una finestra aperta, come soggettiva di un occhio esterno.

Alla fine de *Lo specchio* la porta di casa della protagonista si chiude emblematicamente in faccia allo spettatore, in un'inquadratura che, per la sua costruzione, rimanda a un'altra analoga de *Il cerchio*, quella relativa all'abitazione di Pari. In entrambe, rigorosamente fisse, la porta è collocata a sinistra, mentre a destra si vede il vicolo che fa angolo, permettendo, come una scenografia teatrale, l'entrata e l'uscita di scena dei personaggi. Nargess, venuta a cercare l'amica Pari, comparirà e scomparirà silenziosa dietro queste quinte, senza essere riuscita a varcare la soglia da cui poco dopo Pari verrà espulsa.

Aida Mohammad Khani ne *Il palloncino bianco*

Gli unici interni che ci vengono mostrati appartengono a locali pubblici: negozi e, in particolare ne *Il cerchio*, ospedali e carceri.

Il palloncino bianco e *Lo specchio* iniziano e terminano programmaticamente in strada. Un lungo piano sequenza, dall'analoga struttura, costituisce l'avvio di entrambi. Nel primo la macchina da presa vaga in mezzo a un innesto di vicoli, seguendo ora uno ora un altro passante, cambiando oggetto e direzione dello sguardo con repentine panoramiche che creano nello spettatore una sorta di suspense sul futuro protagonista del film. Lo sguardo sembra infatti esitare tra un personaggio e l'altro e solo dopo vari tentennamenti si concentra sulla madre di Razieh, che ci conduce direttamente alla bambina protagonista della storia.

Anche *Lo specchio* si apre con un incrocio di strade, questa volta più grandi e moderne, animate da un traffico di automobili assai meno esotico, ai nostri occhi, dell'intrigo di corpi e di oggetti visti all'inizio de *Il palloncino bianco.* Al caos umano e festoso della città antica, subentra ora il dinamismo della metropoli, i cui effetti disumanizzanti sono rappresentati dalle esitazioni di un vecchietto che non riesce ad attraversare sulle strisce. La macchina da presa delinea un cerchio perfetto di 360°, percorrendo l'intera traiettoria dell'incrocio per tornare, infine, alla postazione iniziale (il cancello di una scuola nell'ora di uscita) e fissarsi su una bambina con il braccio ingessato, Mina, che sembra la stessa, con qualche anno in più, de *Il palloncino bianco.*

Mina Mohammad Khani ne *Lo specchio*

Anche questa volta il piano sequenza è formicolante di figure che appaiono tutte suscettibili di sviluppo, possibili oggetti di pedinamento. Come direbbe Zavattini, in un angolo di strada si intrecciano tanti destini «degni di essere raccontati». Ogni passante è virtualmente il personaggio di una storia. Scegliendo di seguire Mina, la macchina da presa indugia ancora sull'incrocio, ripetendo il movimento circolare dell'inizio, questa volta interrotto da vari stacchi. Dopo più di dieci minuti, lo spettatore non ha ancora abbandonato lo spazio referenziale della prima inquadratura e ha compiuto due volte lo stesso tragitto.

L'incipit de *Il cerchio* è nuovamente affidato alla funzione inaugurale, e oserei dire iniziatica, del piano sequenza. Ad esso si attribuisce infatti una pregnanza ontologica, in senso baziniano. Il regista si immerge fenomenologicamente nel mondo che lo circonda, instaurando una dialettica vitale tra la soggettività del proprio sguardo e i corpi, nonché gli oggetti, incontrati in questa esplorazione conoscitiva. Si ha la sensazione di un coinvolgimento fisico, diretto, dell'autore dentro la realtà materiale ripresa dal film.

Emblema di una concezione del mondo, oltre che di una idea di cinema, il piano sequenza di Panahi corrisponde a un atto di fondazione della visione. È il gesto che dà l'avvio alla rappresentazione, fissandone al contempo la "filosofia" di base. Prima di quel gesto, lo schermo è oscurato, gli occhi sono chiusi, la visione è da venire. I titoli di testa che precedono i piani sequenza dei suoi tre film risaltano tutti in caratteri

bianchi su un fondo nero, risuonante di voci e brusii. C'è già il rumore del mondo, ma ne manca ancora la visione. Lo sguardo è cieco, come quello del feto nell'utero materno. Non sembri troppo azzardato e altisonante il paragone: si pensi che ne *Il cerchio* i rumori del mondo sono proprio i gemiti di una partoriente. Il nero è dunque una sorta di sipario che sta per aprirsi. Tutto quello che si vedrà vuol essere dichiaratamente più una scoperta che un'invenzione.

A differenza dei due film precedenti, il piano sequenza de *Il cerchio* non parte dalla strada – anche se vi conduce – ma da un luogo simbolicamente più remoto e intimo, tant'è vero che tra il nero dei titoli di testa e l'inizio della visione viene posto un breve intermezzo di bianco, a siglare un passaggio alluso, ma non mostrato. Il bianco dissolve sul muro, anch'esso candido, dell'ospedale, con al centro uno spioncino che, aprendosi, dà inizio all'azione. La macchina da presa passa, come di consueto, da un personaggio all'altro, prima di scendere, senza staccare mai, e con i sussulti della manualità, in strada.

La programmatica esitazione nella scelta dei personaggi della storia, che già abbiamo visto caratterizzare i piani sequenza de *Il palloncino bianco* e de *Lo specchio*, viene ora fondata su un metodo che, come ha dichiarato lo stesso regista, improntera tutto il film: quello della staffetta. Si segue un personaggio che ci conduce a un altro e questo a un altro ancora; ogni volta ciascuno scompare di scena per lasciare il campo al sostituto. In tal senso il piano sequenza di apertura esibisce *en raccourci* l'impianto strutturale dell'intera opera, mostrando allo spettatore, in modo fulmineo, questo scivolamento, questo transito dello sguardo da una figura all'altra.

In modo analogo, anche se diverso, il piano sequenza che apre *Il palloncino bianco* si presenta come una sorta di tavola sinottica dei corpi e delle forze che prenderanno vita nel corso del film. Ma solo a posteriori lo spettatore è in grado di ricomporre questo quadro d'insieme, tornando, dopo la fine, all'inizio, per misurare la propria capacità di osservazione e riconoscimento. Si accorge così che non soltanto il ragazzo dei palloncini, cui è dedicato il fermo di fotogramma finale, ma anche l'uomo vestito di bianco che attraversa l'ultima inquadratura o il militare che conversa a lungo con la bambina, sono già tutti comparsi, rapidamente, in mezzo alla folla nell'incipit del film.

La strada viene eletta da Panahi, oltre che come spazio di reclutamento dei personaggi, come tessuto orchestrale di corpi perennemente itineranti, che non finiscono mai di intersecarsi, uscendo e tornando ripetutamente in scena. Sono vettori in un campo di forze perfettamente calcolato, dove l'apertura alle emergenze e alla casualità del set non implica la rinuncia a una costruzione quasi da concertista. Si pensi, ad esempio, alla carica espressiva che assumono le rapide apparizioni del

Fereshteh Sadr Orafai ne *Il cerchio*

ciclista che canta ne *Il palloncino bianco*. Se da una parte molti corpi vengono abbandonati dal regista, dopo aver attraversato fulmineamente le immagini, carichi di un potenziale di storia che non verrà mai raccontata, dall'altra alcuni di essi finiscono per connotarsi come elementi di un *refrain*, come versi di una ballata.

Le figure del ritorno animano dal profondo la poetica panahiana.

La chiusura ad anello caratterizza, insieme a *Il cerchio*, che la teorizza fin nel titolo, anche il film d'esordio. In quest'ultimo è la voce dello speaker radiofonico che, annunciando il capodanno islamico, chiude il circolo sonoro, mentre l'immagine finale accoglie, come in una parata, i motivi e i corpi che hanno occupato le scene del film.

Ne *Lo specchio* il ritorno acquista il senso di un motivo strutturale. L'opera nel suo complesso consiste in un rovesciamento di prospettive, dalla finzione alla realtà e dalla realtà alla finzione. L'una e l'altra si raddoppiano e si fanno eco all'interno di una logica circolare che esclude separazioni nette.

Nell'ultimo film, il cerchio è formale oltre che ideologico. Allo spioncino dell'ospedale in apertura risponde quello del carcere in chiusura, mentre il nome della partoriente sconosciuta, Solmaz Gholami, è il primo e l'ultimo ad essere pronunciato. Accerchiate dall'ordine repressivo, le donne protagoniste sfilano davanti allo spettatore come in un girotondo

senza uscita. La panoramica a 360°, nella scena finale della cella, non fa che sanzionare l'ineluttabilità di questo movimento circolare.

Ma la figura del ritorno assume anche altre connotazioni. Tutti i personaggi di Panahi, nei tre film in questione, compiono percorsi che non sono mai a senso unico. Se Razieh va avanti e indietro nello stesso giro di strade, Mina replica "nella realtà" un viaggio già compiuto "nella finzione", mentre Nargess, impossibilitata a partire verso il luogo dei suoi desideri, ritorna sui propri passi e Pari giunge a un ospedale che è forse quello dell'inizio del film.

Certi motivi iconografici e simbolici trapassano da un'opera all'altra: il venditore di palloncini riappare rapidamente in un'inquadratura de *Lo specchio* e poi, per ben due volte, ne *Il cerchio*, creando l'atmosfera di una delle scene più surreali e inquietanti, in cui una bimba, abbandonata dalla madre, ricorda nei colori bianchi e rossi del suo vestitino, un po' bambolesco e festivo, la Razieh del film d'esordio. Anche i musicanti sono apparizioni rituali: dagli *badji firouze*, danzatori di strada con il viso dipinto di nero de *Il palloncino bianco*, al cantante con la fisarmonica e al bambino col tamburello, visti nell'autobus de *Lo specchio*, fino ai tre splendenti suonatori de *Il cerchio*, che colpiscono lo sguardo pieno di stupore e curiosità di Nargess, in questo non molto diversa dalla piccola Razieh.

Ne *Il palloncino bianco* i personaggi incontrati dalla bambina esaltano la funzione fàtica del linguaggio, evocando i ritornelli del racconto fiabesco. L'andamento discorsivo del venditore di pesci e del camiciaio, in particolare, contribuiscono ad accrescere il clima ossessivo dell'universo rappresentato. Questi individui mostrano, sotto le apparenze concilianti e benevole, una pletora incurante dell'interlocutore, che si dilata su se stessa e si chiude all'ascolto. L'architettura, un po' stolida, del loro intercalare ripetitivo non è motivata solo dal trovarsi di fronte a un soggetto infantile, ma denuncia un vero e proprio difetto comunicativo, che viene sottolineato da Panahi anche nei suoi film successivi. Si pensi, per fare solamente un esempio, alle risposte ricevute da Nargess e Arezou quando cercano, ne *Il cerchio*, il padre di Pari. Le parole assumono spesso la funzione di schermi impenetrabili, che impediscono, anziché favorire, lo scambio comunicativo, muovendosi in un circolo autoreferenziale.

I personaggi femminili, al centro delle storie di Panahi, non trovano mai risposte chiare e dirette alle proprie richieste, sono come raggirati dal discorso altrui che non fa che amplificare la loro sensazione di solitudine e impotenza.

Le due bambine de *Il palloncino bianco* e *Lo specchio* compiono un viaggio di ricerca e liberazione che assume i toni di un percorso di formazione, misurandosi con un mondo che frappone un'infinità di ostacoli al soddisfacimento del loro desiderio: possedere un bel pesciolino con le

pinne da danzatore, nel primo caso, o semplicemente tornare a casa, nel secondo. Il microcosmo cittadino riproduce in scala ridotta l'immagine di un intero paese, con le sue contraddizioni, i suoi incroci multietnici, i suoi problemi di vita quotidiana. Vista con gli occhi di Razieh, Tehran è, come nelle favole, un luogo di attrazioni e di pericoli, rappresenta uno spazio di scoperta, pieno di meraviglie e insidie. Nella splendida sequenza dei dervisci incantatori di serpenti, la bambina si ferma a guardare "ciò che non è bene vedere", infrangendo un divieto – allo spettacolo – che la getterà momentaneamente nel terrore. L'atmosfera festiva del capodanno accentua la frettolosità e l'indifferenza della gente davanti al suo piccolo dramma (la perdita della banconota), ma contemporaneamente la mette in contatto con altre, ancor più acute solitudini: quella del soldato e del venditore di palloncini. Infrangendo l'ennesimo ordine che le vieta di parlare con gli sconosciuti, la bambina instaura con il militare (che non ha i soldi per tornare a casa) l'unico vero rapporto di solidarietà del film, attraverso un dialogo, in gran parte improvvisato al momento delle riprese, che rivela una autentica tensione comunicativa ed evoca, in qualche modo, la coppia soldato nero-ragazzino napoletano di *Paisà*. Al contrario, Razieh non ha alcuna riconoscenza verso il profugo afghano che la aiuta a recuperare i soldi con la stecca del suo ultimo palloncino non venduto. Lo abbandona senza un cenno di ringraziamento nell'ultima inquadratura, che progressivamente si svuota, come a testimoniare l'assolutezza e l'irrimediabilità del suo isolamento di emarginato e straniero.

Nel film successivo, *Lo specchio*, si accentua questo senso di sradicamento in una città sempre più priva di punti fraterni di riconoscimento, ridotta a un andirivieni incessante di macchine che coprono e ostacolano i corpi. Al di là dell'episodio emblematico della vecchietta emigrata da Kermanshah, che passa da un autobus all'altro per riempire il suo vuoto di identità e di funzioni, tutto il viaggio di Mina si svolge all'insegna dell'indifferenziazione, in uno spazio urbano anonimo e labirintico nella sua ripetitività. Affiorano, attraverso la cronaca di un banale ritorno a casa, i tratti di una vita faticosa e caotica, dominata da una rigida segregazione dei sessi.

Il discorso sulla condizione della donna iraniana, che verrà sviluppato in maniera diretta ne *Il cerchio*, è già tutto tratteggiato ne *Lo specchio*, dove l'emarginazione della bambina, costretta a salire negli autobus da un'entrata riservata, prefigura quella ancor più pesante dell'adulta. Ghettizzato nella parte posteriore dei mezzi pubblici, il mondo femminile si interroga sul proprio destino (simboleggiato dalla figura della chiromante), parla di matrimoni, di vecchi e nuovi soprusi. Allo scontro dei sessi è dedicata anche la significativa conversazione fuori campo tra il tassista e la passeggera, due voci anonime nel corpo risuonante della città, captate mentre discutono nei toni della chiacchiera quotidiana e occasionale.

Nargess Mamizadeh e Maryiam Parvin Almani ne *Il cerchio*

Ben più cruda, tuttavia, appare la requisitoria del regista nel suo ultimo film. La città è un vicolo cieco, in cui le donne sono braccate senza scampo. Gli otto destini che si incrociano ne *Il cerchio* compongono in realtà, come dice Panahi, «il ritratto di un'unica condizione femminile», delineano «la storia di una sola donna: che sin dalla nascita è considerata una disgrazia, che nell'adolescenza impara a nascondersi e sa di essere colpevole di qualcosa che non conosce, che diventata donna può trovarsi incinta di un marito giustiziato, cacciata dalla famiglia, impossibilitata ad abortire perché priva dell'appoggio di un uomo, che come ragazza madre è costretta ad abbandonare la figlia perché anche lei non sia un'esclusa, fino a che non le resta che scendere nel più basso gradino della società, prostituendosi»[1].

Muovendosi, come al solito, in una dimensione di astrazione e matericità insieme, di simbolizzazione e adesione fenomenologica, Panahi insegue e spia chi è a sua volta inseguito e spiato, senza sapere perché, senza dirci un perché. Le sue figure di donne sono linee di fuga impazzite, attraversano terrorizzate e furtive le strade di Tehran, senza fornire nessuna spiegazione sulla persecuzione che le affligge come un dato scontato, quasi naturale. Si capisce che sono colpevoli innanzitutto di essere donne.

Il pedinamento effettuato dal regista crea nello spettatore una palpitazione costante, una tensione destinata a non placarsi dalla prima all'ultima inquadratura. La sua macchina da presa è qualcosa di più di un testimone

Nargess Mamizadeh ne *Il cerchio*

partecipe degli eventi: distilla emotività in un impianto da suspense. Lo stesso che, in modi diversi, animava anche *Il palloncino bianco*, dove lo spettatore era in costante ansia per le sorti della piccola Razieh, sperduta come Cappuccetto rosso tra i lupi della foresta. Ne *Il cerchio* la staffetta delle protagoniste è anche quella della regia: all'andamento fluttuante della macchina da presa si accompagna quello del montaggio, che come di consueto Panahi realizza personalmente. E finanche la messa a fuoco dell'obiettivo segue questo ritmo pulsante, passando rapidamente dall'immagine nitida a quella sfuocata, dallo sguardo d'insieme al primo piano.

Secondo uno stile già sperimentato nei due film precedenti, la visione oggettiva si mescola a quella soggettiva, senza soluzione di continuità: la macchina da presa, posta, come al solito, all'altezza del personaggio, lo segue, lo accompagna o lo precede, fino a identificarsi con esso, assumendone il punto di vista. L'inseguimento dei corpi si configura come una tensione continua al fuori campo: lo sguardo non fa che scorrere e aprirsi. Contemporaneamente Panahi ci propone anche lunghe stasi, altrettante fermate, per così dire, della sua macchina da presa, che rimane immobile davanti a un profilmico in continuo movimento. Le sue inquadrature fisse hanno i bordi aperti, accolgono l'andirivieni incessante dei personaggi, sono il luogo geometrico di intersezione delle forze che premono dall'esterno.

Invasione e attraversamento di campo divengono figure chiave di un cinema che vuole essere costantemente immerso nel flusso delle cose, non

perdere mai il contatto dei personaggi con il mondo che li circonda. Gli sfondi di Panahi si animano senza tregua, prendono rilievo, vengono in primo piano, sovrapponendosi talvolta ai corpi dei protagonisti.

L'uso del fuori campo assume una nitidezza quasi teorica nell'ultima parte de *Il palloncino bianco*, che consiste pressoché interamente in un'unica inquadratura fissa e frontale (la saracinesca del negozio con la grata e il marciapiede antistanti) da cui entrano ed escono gli attori. Se altrove il regista insegue i propri personaggi, qui si dispone in una situazione di attesa, lascia che le cose accadano davanti al proprio sguardo immobile.

Alla vibrazione dello spazio aperto dell'inquadratura si accompagna la tensione a far coincidere il tempo del racconto con il tempo reale. Nei film di Panahi si esalta la durata, ma avvolgendo i personaggi nella morsa di un tempo che scorre e incalza inesorabile. Gli archi temporali sono compressi: se *Il cerchio* si consuma in una giornata, dalla mattina alla sera, *Il palloncino bianco* e *Lo specchio* simulano letteralmente il tempo dell'orologio, raccontando storie che durano quanto la proiezione stessa. Una serie di indicatori siglano a intermittenza, come un cronometro, il passare dei minuti. All'inizio del film d'esordio, uno speaker radiofonico avverte che mancano esattamente 1 ora, 28 minuti e 30 secondi all'anno nuovo, mentre nell'ultima inquadratura il tic tac delle lancette ne annuncia l'arrivo. Analoga funzione è svolta ne *Lo specchio* dal cronista, anch'esso radiofonico, della partita di calcio tra Iran e Corea del Sud. In entrambi i casi la fonte sonora non è direttamente identificabile, scaturisce da un punto imprecisato dell'ambiente, sempre saturo dei suoni e delle voci di strada.

Panahi dedica un'attenzione particolare al tessuto acustico del film, alle orchestrazioni dei rumori di fondo, i quali precedono, come si è accennato, l'inizio della visione, quasi a indicare una gerarchia della percezione. Ogni sua opera inizia con un fuori campo sonoro: sono note di una sinfonia (della città, si potrebbe dire o, più retoricamente, del reale) che sta per aprirsi alla visibilità.

Ma la dimensione dell'ascolto non cessa di rimanere in primo piano durante tutto il corso del film, incaricandosi talvolta di veicolare sensi che l'immagine da sola non può contenere. Ne *Il palloncino bianco*, ad esempio, la violenza dei rapporti familiari e la supremazia incontrastata del capofamiglia vengono raccontati esclusivamente attraverso il ricorso alla voce fuori campo di un padre assente, che tuona dall'interno della casa senza mai comparire in scena.

La prova dell'importanza che il regista attribuisce alla percezione uditiva è data dal fatto che ne *Lo specchio* il discorso teorico sul rapporto cinema/realtà viene centrato tutto sulla divaricazione tra chiave sonora e chiave visiva. Nella prima parte del film la macchina da presa segue Mina, che si è perduta nel tentativo di tornare a casa da sola. D'un tratto,

i suoi occhi fissano lo spettatore. Dal fuori campo giunge la voce del regista: «Non guardare in macchina, Mina!». La bambina ribatte che non vuole più recitare, poi si toglie gli abiti di scena e abbandona bruscamente il set. Una sorta di terremoto fa crollare l'architettura audiovisiva sostenuta fino a questo momento. Non ci sono più inquadrature ma tagli casuali e frastagliati di corpi e oggetti, che sembrano ripresi da una improvvisata videocamera. Mentre anche i passanti guardano in macchina, il regista entra in campo, insieme alla sua piccola troupe, per interrogarsi sulla situazione. L'intermezzo, che assume il tono di un soprassalto, si chiude quando egli decide di continuare a filmare Mina di nascosto, sfruttando il fatto che ha ancora indosso il microfono. Così, nella seconda parte del film, le immagini riacquistano la definizione e i colori precedenti, si ripassa dal video alla pellicola e la *candid camera* riproduce "nella realtà" il racconto della finzione: Mina si muove nella città con lo stesso scopo di prima, quello di rientrare a casa da sola. Ma questa volta l'occhio del regista, benché animato dal medesimo intento di pedinarla, è necessariamente distante e nascosto, incapace di strutturare la visione mentre il suo oggetto è in fuga. Il sonoro, registrato attraverso il microfono al collo della bambina, diventa perciò il suo cordone ombelicale, l'unico legame che egli instaura con una realtà che si sottrae al suo sguardo. Ciò che si sente non ha più come referente ciò che si vede, parole e immagini sono dissociate. Da una parte c'è la "presa diretta" (vera o simulata che sia) della voce, dall'altra quella dell'immagine: Lumière + la radio, si potrebbe dire. Una trasmissione disturbata del suono, interrotto da frequenti inceppamenti, e una visione a distanza, impedita o ostacolata dai diaframmi delle vetture e delle persone che attraversano il campo.

Non c'è dubbio che, al centro del discorso teorico di Panahi, ci sia questo problema della divaricazione tra corpi e voci: lo testimonia la chiacchierata, certo non casuale, che Mina intrattiene con il doppiatore iraniano di John Wayne. Nella seconda parte de *Lo specchio* si attua una sorta di doppiaggio all'inverso: non sono più i suoni che vengono appoggiati sulle immagini, ma al contrario le immagini inseguono i suoni. Il campo sonoro guida quello visivo, che è ridotto a una soggettiva traballante e impotente del regista. Al contrario la costruzione acustica esibisce un'intelaiatura complessa in cui si legano i rumori d'ambiente, la voce di Mina e dei suoi interlocutori, che la macchina da presa non riesce a vedere, e i commenti della troupe. Il suono, insomma, rende presenti tutti i soggetti assenti o nascosti, respingendo "fuori campo" le immagini, che verosimilmente rappresentano invece l'unico referente concreto e immediato della ripresa. Così i rapporti tra il dentro e il fuori dell'inquadratura, tra presenza e assenza, tra spontaneità e artificio diventano sempre più inestricabili.

Al di là delle rifrangenze implicate dal titolo (lo specchio), e delle vecchie questioni sullo slittamento tra realtà e finzione, Panahi ci dice

che il cinema è prima di tutto lavoro sui materiali reattivi della messa in scena, costruzione di un universo che non imita la realtà, ma la assume come sostanza viva e cangiante della rappresentazione. Ne *Lo specchio* egli mette sul tavolo di laboratorio il proprio metodo e la propria idea di cinema. Ci mostra che la sceneggiatura, anche se perfettamente concertata prima di girare, può essere sconvolta dall'irruzione dell'imprevisto sul set. «Ciascuna scena – dichiara nel '95 – impone il suo taglio al momento delle riprese. Siamo estremamente attenti a captare tutto ma, nello stesso tempo, lasciamo spazio al caso e ci lasciamo guidare dal nostro cuore, dalla convinzione interiore»[2].

Anche gli attori possono reagire, come Mina, ai personaggi e imporsi, benché solo apparentemente, al di là del ruolo per cui sono stati reclutati. La loro "devianza" è prevista e sollecitata del regista, che li ha scelti per il loro essere più che per la loro abilità di sembrare. Per Panahi «l'interprete è un creatore»[3], che porta necessariamente a modificare il diagramma delle scene previste. Egli ritiene, zavattinianamente, «che ciascun individuo sia un attore potenziale e che abbia la capacità di recitare. Ogni film inventa e impone i propri personaggi e penso che esista una sola persona che può incarnare in maniera assoluta un personaggio. Il regista deve cercare e trovare quella persona»[4]. Sull'esempio del maestro Kiarostami, la storia viene tenuta nascosta agli interpreti, specialmente a quelli bambini, in modo da «mantenere la sorpresa e l'attrattiva per ogni scena, così da preservare l'aspetto naturale, istantaneo o spontaneo della loro recitazione. Non c'è nulla come la freschezza dei primi ciak, per evitare il lato sistematico, artificiale e ripetitivo delle cose»[5].

Spontaneità e costruzione, il «sordo caos delle cose» e la forza maieutica del regista: si può dire in conclusione, giocando ancora con il titolo del suo secondo film, che per Panahi non c'è riflesso che non porti alla riflessione.

1. *Che fine farà il film nel mio paese?*, intervista a cura di Natalia Aspesi, «La Repubblica», 10 settembre 2000.
2. Le dichiarazioni citate, contenute nel press-book italiano de *Il palloncino bianco*, riguardano ovviamente il film in questione, ma possono essere estese alle restanti opere di Panahi poiché investono problemi generali di metodo.
3. *L'uomo del palloncino*, intervista a cura di Luciano Barisone, «Duel», 30, ottobre 1995.
4. Dal press-book de *Il palloncino bianco*.
5. *Ibid.*

Badkonak-e sefid (Il palloncino bianco)
Regia, montaggio, scenografia: Jafar Panahi; *sceneggiatura*: Abbas Kiarostami *da un'idea originale di* Jafar Panahi e Parviz Shahbazi; *aiuto regista*: Parviz Shahbazi; *direttore della fotografia*: Farzad Jodat; *assistente operatore*: Mahmoud Heydari; *suono*: Mojtaba Mortazavi, Said Ahmadi; *missaggio*: Mehdi Déjbodi; *fotografo di scena*: Fatemeh Taamidi; *titoli*: Zabiholah Asgari.
Interpreti: Aida Mohammad Khani (*Razieh*), Mohsen Kalifi (*Ali*), Fereshteh Sadr Orafai (*la madre*), Anna Bourkowska (*la vecchia signora*), Mohammad Shahani (*il soldato*), Mohammad Bahktiari (*il sarto*).
Produzione: Irib; *produttore delegato*: Ferdos Film; *organizzatore generale*: Mehram Rassam; *direttore di produzione*: Kurosh Mazkouri; *organizzatore*: Behrouz Hamed Sabéri; *origine*: Iran, 1995; *durata*: 85'; *distribuzione italiana*: Mikado.

Ayneh (Lo specchio)
Regia, sceneggiatura, montaggio: Jafar Panahi; *aiuto regista*: H. Yektapanak; *direttore della fotografia*: Farzad Jodat; *assistenti operatori*: S. Jafari, A. Shahabadi; *suono*: Jadollah Najafi; *assistente per il suono*: D. Sodeghpour; *montaggio del suono*: B. Ardalan; *missaggio*: M. Delpak.
Interpreti: Mina Mohammad Khani (*Mina*), R. Mojdehi, M. Shirzad, T. Samadpour, N. Omoumi.
Produzione: Jafar Panahi, Vahid Nikkhah Azad; *direttore di produzione*: Morteza Motevali; *segretario di produzione*: N. Jahantigh; *origine*: Iran, 1997; *durata*: 95'; *distribuzione italiana*: Mikado.

Dayereh (Il cerchio)
Regia, montaggio: Jafar Panahi; *assistenti alla regia*: Fereshteh Sadr Orafai, Ali Aghababai; *sceneggiatura*: Kambozia Partovi *da un'idea originale di* Jafar Panahi; *direttore della fotografia* (1.66): Bahram Badakhshani; *operatori*: Amir Karimi, Mehrdad Lashkari; *scenografia*: Iraj Raminfar; *suono*: Mehdi Dejbodi; *fonici*: Sassan Bagherpour, Ahmad Ardalan; *missaggio*: Mehdi Déjbodi; *trucco*: Hemasseh Malaki.
Interpreti: Fereshteh Sadr Orafai (*Pari*), Maryiam Parvin Almani (*Arezou*), Nargess Mamizadeh (*Nargess*), Elham Saboktakin (*Elham*), Monir Arab (*Monir*), Fatemeh Naghavi (*Nayereh*), Mojgan Faramarzi (*Mojgan*).
Produzione: Jafar Panahi Film Productions (Iran), Mikado-Lumière & Co. (Italia); *produttore associato*: Mohammadd Atebbai; *line producer*: Morteza Motevali; *direttore di produzione*: Abolfazl Laleh; *ispettore di produzione*: Ahmad Moradi; *origine*: Iran/Italia, 2000; *durata*: 91'; *distribuzione italiana*: Mikado.

Eastwood, come si diventa autori

Alberto Pezzotta

Quando qualcuno difende troppo Clint, mi viene voglia di attaccarlo.
Quando qualcuno lo attacca, mi viene voglia di difenderlo.
*Lo odio, ma al tempo stesso lo amo. Lo capite?**

Consacrato dal festival di Venezia, che gli ha attribuito il Leone d'Oro alla carriera, in coincidenza del tour promozionale per il suo ultimo film – quello *Space Cowboys* che l'ha riportato nelle zona alta del box office americano dopo molti anni di assenza –, Clint Eastwood vanta ormai come regista un'opera considerevole sia per quantità (ventidue film e un corto) sia per varietà di generi e temi affrontati, tale da insediarlo a buon diritto tra i protagonisti del cinema Usa degli ultimi tre decenni. Quale sia il senso di questa sua presenza, all'interno dell'industria hollywoodiana – dove si è ritagliato una nicchia di indipendente integrato, di autoescluso ma non emarginato – e della storia del cinema, è questione che, malgrado l'ormai abbondante produzione critica, non è mai stata affrontata a fondo, anche per una serie di pregiudizi che hanno sempre impedito una valutazione serena della sua opera. Dall'ostilità e dalla rimozione si è passati all'elogio incondizionato e alla promozione nell'olimpo degli autori: un modello di evoluzione del gusto che si è spesso ripetuto nella storia del cinema, ma che nel caso di Eastwood si è verificato quando da tempo non esistevano più i presupposti della *politique des auteurs*, quale è stata teorizzata e praticata dai «Cahiers» negli anni '50. Del cinema di Eastwood si è detto spesso che è classico, che è anzi l'ultimo modello di classicità possibile, e se ne è sempre apprezzato positivamente l'anacronismo, l'estraneità (che, vedremo, è anche linguistica e stilistica) alle mode. Ma questo cinema in ritardo, forse, ha anche invocato e costruito una critica altrettanto fuori tempo massimo.

Eastwood esordisce alla regia nel 1971 con *Play Misty for Me* (*Brivido nella notte*, 1971). È uno degli attori più redditizi del momento, ed è riuscito nel difficile compito di riconvertire in patria la fama acquisi-

---

* Un regista che ha lavorato per la Malpaso e che ha voluto rimanere anonimo, citato in Patrick McGilligan, *Clint. The Life and the Legend*, London, Harper Collins, 1999, biografia non autorizzata di rara malignità, ma la cui lettura (in Italia ovviamente hanno tradotto la biografia-panegirico, quella di Richard Schickel) va comunque raccomandata a ogni fan di Eastwood.

ta nei tre western italiani di Sergio Leone. Un attore che esordisce dirigendo un film a basso costo: un esperimento, come ne hanno fatti Burt Lancaster, Marlon Brando, Paul Newman. Ma Eastwood sceglie un genere che da lui non ci si aspetta, quello che negli anni '90 si definirebbe "thriller erotico", e che allora forse sarà stato percepito come un epigono del genere delle femmine assassine e nevrotiche, da *What Ever Happened to Baby Jane?* (*Che fine ha fatto Baby Jane?*) in giù. Ma soprattutto sceglie una parte in contrasto con la propria immagine di duro, di eroe disincantato. Antieroe vulnerabile (e anzi destinato a morte) lo è già stato, poco tempo prima, in *The Beguiled* (*La notte brava del soldato Jonathan*, 1971) di Don Siegel, forse la sua migliore interpretazione di sempre, ma il pubblico l'ha rifiutato. Eppure Eastwood insiste, calandosi nei panni di un disc-jockey, donnaiolo e seduttore irresponsabile, che si ritrova tra i piedi una psicopatica: la messa in scena della cattiva coscienza del maschio medio. Come regista non ha ancora un'idea chiara di stile, e dichiara il suo debito nei confronti del barocchismo di Don Siegel: ma sembra considerare la possibilità di dirigere se stesso, in primo luogo come un gioco con la propria immagine, un mascheramento – o una rivelazione – della propria identità profonda. E questo appena prima di interpretare il suo ruolo forse più celebre e grato alle masse, il giustiziere di *Dirty Harry* (*Ispettore Callaghan: il caso Scorpio è tuo!*, 1971) di Don Siegel.

Se la regia successiva, *High Plains Drifter* (*Lo straniero senza nome*, 1973), in quanto western, appaga le attese del fan eastwoodiano, l'opera numero 3, *Breezy* (1973), di cui è solo regista, è una commedia amarognola e pseudoanticonformista sugli *hippies* e il sesso nella terza età. Per citare le infrazioni rispetto al cinema d'azione o western, in seguito incontriamo una commedia picaresca-naïf (*Bronco Billy*, 1980, op. 7), un dramma della Depressione su un cantante country tisico (*Honkytonk Man*, 1982, op. 9, l'unico suo altro personaggio che muore), la biografia di Charlie Parker (*Bird*, 1988, op. 13), la rievocazione del set di *The African Queen* di John Huston (*White Hunter Black Heart/Cacciatore bianco, cuore nero*, 1990, op. 14), un mélo tratto da un bestseller (*The Bridges of Madison County/I ponti di Madison County*, 1995, op. 18) e un anomalo *true crime* (*Midnight in the Garden of Good and Evil/Mezzanotte nel giardino del bene e del male*, 1997, op. 21), senza contare l'incursione nel fantastico di *Vanessa in the Garden* (1985) per la serie Tv *Amazing Stories*.

Ogni infrazione peraltro è bilanciata da film sfacciatamente commerciali, e spesso considerati, anche dai critici più benevoli, come tra i meno riusciti della sua carriera: la fantasia da guerra fredda tecnologica di *Firefox* (*Firefox-Volpe di fuoco*, 1982, op. 8), il ritorno neo-gotico dell'ispettore Callahan (così la grafia originale) di *Sudden Impact* (*Coraggio... fatti ammazzare*, 1983, op. 10), il dozzinale poliziesco *The Rookie* (*La re-

Charlie Sheen e Clint Eastwood in *The Rookie*

cluta, 1990, op. 15). Ad analizzare i film che Eastwood si limita a interpretare, rimanendo comunque produttore di se stesso e affidandosi ad anonimi esecutori, non si avrebbero che ulteriori conferme: basterà ricordare la doppietta micidiale di *The Dead Pool* (*Scommessa con la morte*, 1998) e *Pink Cadillac* (1989), che tamponano (vanamente, nel secondo caso) i flop al botteghino di *Bird* e *White Hunter Black Heart*, ossia i trionfi (per la critica europea) di Eastwood *auteur*.

Che cosa si ricava dall'esame di queste strategie, a parte una riprova dell'accortezza commerciale (e, in certi casi, dell'ingenuità) dell'uomo? Che quello dell'autore è un fantasma con cui Eastwood ha fatto i conti presto, in un percorso tortuoso dove la ricerca del successo è bilanciata dall'ambizione di affrontare grandi temi (l'arte americana per eccellenza, il jazz; il cinema nel cinema) e dal desiderio di autopromozione culturale; dove la paura di rimanere prigioniero dei clichés (i western, ben collocati come *refrain*, sono le opere 2, 5, 11 e 16, in declinazioni ogni volta diverse: dal postmoderno-postleoniano di *High Plains Drifter* all'epica antiepica di *The Outlaw Josey Wales* /*Il texano dagli occhi di ghiaccio*, 1976, dalla mitologia crepuscolare di *Pale Rider*/*Il cavaliere pallido*, 1985 al revisionismo crepuscolare di *Unforgiven*/*Gli spietati*, 1992) si mescola al gusto dell'imprevedibilità, al desiderio di stupire critici e fans. Eastwood ha goduto della posizione privilegiata, e unica per qualunque star americana del dopoguerra, di fare della propria carriera, letteralmente, un'ope-

Forest Whitaker in *Bird*

ra d'arte, intrecciando l'evoluzione del personaggio con lo sviluppo di una poetica, o forse, più semplicemente, trasformando in poetica le alterne maschere di un personaggio.

Presi singolarmente, i film di Eastwood raramente sono innovatori all'interno di un genere: più spesso sono epigonali, al traino di trends già sfruttati. Ciò è evidente specie negli ultimi, che si inseriscono stancamente in filoni come quelli dei film presidenziali (*Absolute Power/Potere assoluto*, 1997), dei film giudiziari contro la pena di morte (*True Crime/Fino a prova contraria*, 1999), del revival delle imprese spaziali (*Space Cowboys*, 2000). Ma lo stesso discorso vale per i western, ché la declinazione crepuscolare non l'inventa certo Eastwood, e ci arriva anzi (con *Pale Rider*, 1985) quando il western è morto da un pezzo. L'unico genere inventato da Eastwood, probabilmente, è quello comico-picaresco di *Every Which Way but Loose* (*Filo da torcere*, James Fargo, 1978), che sfrutta certe suggestioni di *Thunderbolt and Lightfoot* (*Una calibro 20 per lo specialista*, Michael Cimino, 1974), e prosegue con il suo *Bronco Billy* e altri due film minori, *Any Which Way You Can* (*Fai come ti pare*, Buddy Van Horn, 1981) e *Pink Cadillac* (Buddy Van Horn, 1989), guarda caso il meno riconducibile a temi alti, il meno analizzato e analizzabile dai critici.

Il talento di Eastwood, o meglio il suo effetto-autore, è stato quello di prendere i vari generi e di ricollocarli in un genere-Eastwood. Opera-

zione che gli è riuscita, probabilmente, perché è anche, quasi sempre, interprete: la semplice reiterazione di alcune costanti e tic di recitazione diventa marca autoriale, elementare quanto ineludibile, e autorizza un'assunzione in prima persona del discorso, quale non si riconosce ai normali registi di genere.

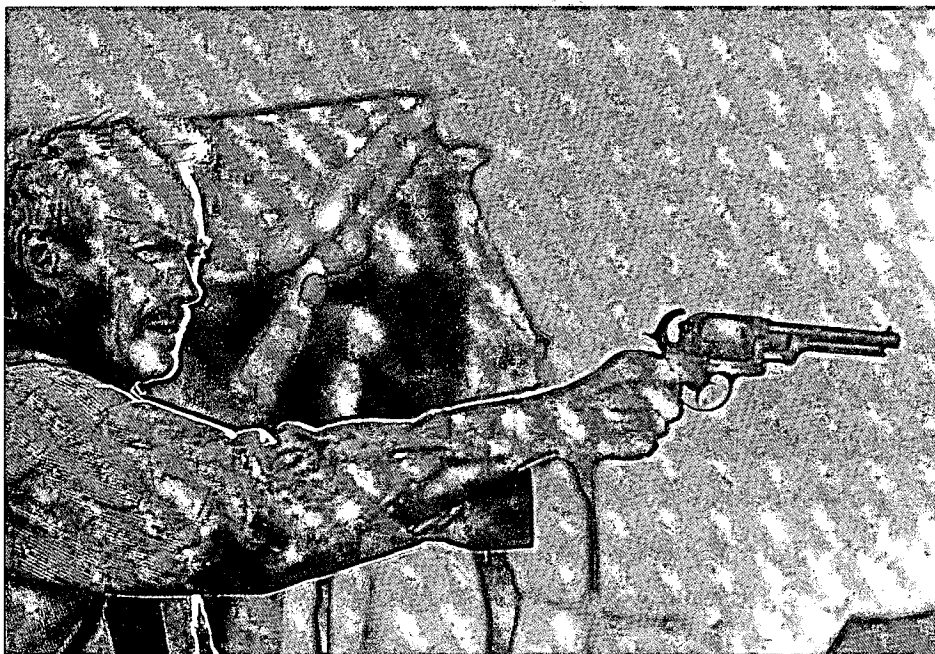
Mi rendo conto di quanto una simile visione possa sembrare riduttiva a chi considera l'opera eastwoodiana alla stregua di un corpus legato da ricorrenze tematiche e formali precise, che siano la poetica del *revenant* o quella dell'imperfezione (la celebre battuta «Io non so niente» da lui pronunciata in *A Perfect World/ Un mondo perfetto*), il rapporto dialettico con il cinema classico o la riflessione sui miti e le istituzioni americane. Ma anziché ipotizzare una *intentio autoris* fondante e originaria (e il cui contenuto è comunque immesso dal critico), vorrei cercare di ricostruire questa genesi dal basso, nel suo decorso.

Quando Eastwood inizia a girare, non viene percepito come autore, e forse neanche lui si ritiene tale. Sono gli anni della nuova Hollywood: le *majors* tentano di adeguarsi ai tempi, cogliendo successi effimeri, come *Easy Rider* e *Soldier Blue*, all'insegna della meccanica revisione ideologica o dell'aggancio al pubblico giovanile; registi come Altman, Ashby, Nichols, Pakula riscrivono i generi e la Storia della nazione, introducendo il dubbio e lo sberleffo, prima di entrare in crisi, nella maggior parte dei casi, o di venire riassorbiti nel sistema; altri, di formazione più cinefila – i *movie brats* Bogdanovich, Coppola, De Palma, Lucas, Milius, Schrader, Scorsese, Spielberg –, si pongono consapevolmente come autori, riuscendo a ritagliarsi margini di libertà prima impensabili, e creando un cinema in prima persona, legato alle radici autobiografiche, e capace al tempo stesso di ampia comunicatività.

In questo contesto, il cinema eastwoodiano, per il momento solo di genere, appare marginale e già in qualche modo in ritardo: non possiede uno stile riconoscibile e una visione del mondo come un Peckinpah, non ha il prestigio, ormai di lunga data, di un Siegel o di un Aldrich, e neanche la forza massmediatica per creare casi come *Papillon*, *The Sting* o *Rocky*. Gli incassi maggiori Eastwood li miete quando è diretto da altri, per due volte nei panni di Callahan, o come camionista-pugile con un orangutan come compagno, in *Every Which Way but Loose*. Eastwood regista, comunque, osa sempre un po' di più che nei film dove è solo attore: *High Plains Drifter* è un western surrealista e violentissimo (con l'idea antonioniana della città dipinta di rosso), mentre *Joe Kidd* (John Sturges, 1972) è solo un innocuo lesso di stereotipi. Lo stesso vale per l'ideologia: in *The Gauntlet* (*L'uomo nel mirino*, 1977) Eastwood è senza vergogna un poliziotto stupido e antidemocratico (mitico lo scambio di battute con un hippie: «Questo è un abuso di autorità / E questa è una pistola che spara»), mentre già in *Magnum Force* (*Una 44 magnum per l'ispettore*

Callaghan, Ted Post, 1974) si avvertiva lo sforzo di dimostrare che l'ispettore non era un fascista. Piano piano si capisce che per Eastwood il fascino della regia è quello di sperimentare anche a fondo perduto, e di portare a galla i propri lati più oscuri, magari inconfessabili: la costruzione del mito si specchia nella decostruzione della propria immagine. Può capitare, una volta, che il film più osé sia quello diretto dallo *yesman* di turno: vedi *Thightrope* (*Corda tesa*, Richard Tuggle, 1984), giocato senza troppa finezza sul tormentone del poliziotto un po' laido che potrebbe essere il serial killer (anche se ovviamente non lo è). Ma è significativo che all'epoca (fanno fede i «Cahiers») venga letto come un film di Eastwood *tout court*: a conferma della confusione tra attore, autore e personaggio che la critica per prima è lieta di accettare.

Alla fine degli anni '70 le cose cambiano. Se Lucas e Spielberg passano al cinema di massa, agli altri *movie brats*, dopo *New York, New York*, *Apocalypse Now* e *Heaven's Gate/I cancelli del cielo*, vengono tagliati i fondi. L'età media del pubblico si abbassa, Hollywood si infantilizza, nasce la poetica degli effetti speciali. Eastwood cerca, da una parte, l'aggiornamento occasionale (*Firefox*, 1982, primo film ad avere dato il nome a un videogame), dall'altra decide di essere pronto per altro, di allargare il proprio repertorio. E comincia ad accorgersene una parte della critica, sia pure a rate: negli Usa, con *Bronco Billy* (1980); in Francia, con *Honkytonk Man* (1982); in Italia, con *Pale Rider* (1985). Nel decennio precedente un western crepuscolare avrebbe rischiato di passare inosservato, quando era in circolazione gente come Peckinpah. Ma adesso, nel contesto di un cinema per ragazzini, l'anacronismo eastwoodiano, la sua fedeltà a certi temi fuori moda, il suo fascino di morto vivente (quale è tematizzato nel misterioso vendicatore di *Pale Rider*) spiccano clamorosamente. Eastwood ne è consapevole, e comincia a capire che i film non sono monadi separate, ma tasselli che possono formare un grande testo. Il testo-Eastwood è un genere autonomo, che unifica i generi e le maschere più diverse, nello spregio delle contraddizioni: per appianarle, tanto, basta il carisma.

Ad aiutare il riconoscimento di Eastwood come autore, non sono solo i temi e la visione della vita (improntata a una certa cupezza e a un'ammissione di fallimento, che sfocia però in un quietismo di fondo: emblematico, in questo caso, *White Hunter Black Heart*), ma anche la sua idea di stile, che perde certe asperità (macchina da presa a mano, montaggio a raffica), legate alla lezione di Siegel, e si stabilizza in una classicità elegante, consapevole e controllata (si veda l'uso esemplare del piano sequenza). L'apporto costante di pochi collaboratori fidati (direttori della fotografia amanti dei rischi come Bruce Surtees e Jack N. Green, un montatore ordinato e abile come Joel Cox, gli scenografi Henry Bumstead e Edward C. Carfagno, il musicista Lennie Niehaus) garantisce, a partire da *Honkytonk Man*, la riconoscibilità del tocco. Visivamente, la marca più evidente

Clint Eastwood in *Unforgiven*

è una fotografia molto contrastata, rugginosa o piena di neri inchiostro. I maligni, come Patrick McGilligan, ne parlano come di un *escamotage* per risparmiare sulle scenografie e per nascondere le rughe della star che invecchia; fatto sta che ne nasce un'estetica ben riconoscibile e funzionale a un cinema di fantasmi, vendicatori stanchi che si confrontano con la morte. E uno stile che tende a oscurare va in controtendenza, inutile sottolinearlo, rispetto alla patinatura perlacea o alla necessità di visibilità del coevo cinema di *yuppies* e di effetti speciali; così come i suoi piani sequenza non si troverebbero di certo in *Top Gun*.

L'anacronismo stilistico eastwoodiano si misura inoltre sui ritmi: tranquilli, dilatati, pieni di ripetizioni e ridondanze. I ritmi di un cinema fiducioso in quello che mette in scena e bisognoso di tempo. Un tempo *datato*: la pacata costruzione per accumulo di *Gunny* (1986) è la stessa di un Aldrich di dieci o vent'anni prima, di *The Dirty Dozen* (*Quella sporca dozzina*) o di *The Choirboys* (*I ragazzi del coro*); mentre il vorticoso turbinare di flashback di *Bird* (1988) viene dritto dai frullati narrativi di *Point Blank* (*Senza un attimo di tregua*) di John Boorman o *Mannequin* di Jerry Schatzberg. Con ciò non si vuole dire che Eastwood conosca quei film e ne sia stato influenzato: ma solo avere una riprova di quanto il suo cinema appaia estraneo, negli anni '80, sia al citazionismo metanarrativo dei registi cinefili (De Palma, Dante e Zemeckis), sia alla patinatura spettacolare di quelli che vengono dalla pubblicità (gli Scott e Lyne), sia,

Tommy Lee Jones (in secondo piano sulla sinistra), James Garner (sul fondo), Clint Eastwood e Donald Sutherland in *Space Cowboys*

infine, all'omogeneità anonima del prodotto hollywoodiano medio. È qui che nasce il mito della classicità di Eastwood, formula pertinente se vuole indicare un cinema che non è mai di secondo grado, ma racconta storie con una fiducia spesso commovente.

Negli anni '80, la prima fortuna critica di Eastwood si inquadra nel risarcimento del cinema di genere, dopo la fine delle ideologie e l'abbattimento di molti pregiudizi estetici. E non è escluso, per il critico giovane o di sinistra, un certo fascino per il proibito nell'accostarsi a un maledetto, a suo tempo ostracizzato e bollato di fascismo. *Mutatis mutandis*, un po' quanto era avvenuto con Céline: compreso il recupero in chiave nichilista dei cascami revanscisti e ideologici più imbarazzanti. Come il machismo e il militarismo di *Gunny*, così spudorati da diventare paradossalmente critici. Che poi il giustiziere, ignaro del *politically correct*, ami il jazz e dedichi un film a Charlie Parker (e poco importa se altrove si ostina ad attribuire all'eroe amici neri che in genere muoiono nel primo rullo) crea un cortocircuito dal fascino irresistibile. Il che non toglie che *Bird* sia uno splendido film, forse il migliore che sia mai stato fatto sul jazz, né pietista né razzista né quietista: ma bisognerebbe chiedersi, per una volta, quanto sia merito della sceneggiatura di Joel Oliansky, che già prevedeva la costruzione a flashback analogici.

Negli anni '90 Eastwood, passata la sessantina, la smette sia con gli esperimenti sia con le incursioni nella serie B. Dopo avere mancato per

un soffio la Palma d'oro a Cannes, con *Bird*, ed avere avanzato la propria identificazione con John Huston, in *White Hunter Black Heart*, si sente ormai autore a buon diritto. In Europa non fanno che ripeterglielo; e nel 1993 arrivano gli agognati Oscar per *Unforgiven*. Eastwood capisce che, d'ora in avanti, se vuole ottenere rispetto e prestigio, deve aspirare alla solidità dei Lumet e dei Pollack, guardando magari all'indipendenza artistica di Scorsese, ma evitando le follie di Coppola. Per questo comincia a smussare le scorrettezze, ad affrontare i grandi temi di petto (*The Bridges of Madison County*: la grande storia d'amore impossibile; *A Perfect World*: l'allegoria dell'ingiustizia degli Usa, a poche settimane dall'uccisione di JFK), a esplicitare il discorso, per paura di non essere abbastanza chiaro. Come quando, all'inizio di *Unforgiven*, appare la sua faccia segnata, retoricamente macchiata di fango. I margini di ambiguità, i lati oscuri dei film del passato non vengono per forza rimossi in una visione più solare, ma sono messi in conto e programmati. In *Absolute Power*, un ladro buono (Eastwood) scopre che c'è del marcio nella Casa Bianca, ma alla fine giustizia verrà fatta (significativamente nel libro il ladro muore: ma Eastwood fa cambiare la sceneggiatura, dopo avere scartato l'idea di interpretare il presidente cattivo, poi passato a Gene Hackman). Fino ad arrivare alla linearità imbarazzante di *True Crime* e di *Space Cowboys*, dove tutto è quello che sembra: gli eroi sono vecchi ma sono eroi, Eastwood è Eastwood, e i suoi personaggi olimpici e modestamente tormentati ormai non presentano più rischio né spessore.

Certo, nei suoi film rimangono degli elementi non omologati, quelli che fanno scattare nel critico la consapevolezza di trovarsi di fronte a qualcosa di diverso rispetto al primo Barry Levinson o Martin Brest. Ma si tratta soprattutto di stile, di quella pulizia acronica che nel 2000 sembra iperclassicismo astratto. I tempi sempre più dilatati (dai 138' di *A Perfect World* ai folli 155' di *Midnight in the Garden of Good and Evil*), funzionali alla ridondanza tematica, diventano il segnale di un'estraneità al presente, di un cinema che non vuole stordire lo spettatore. Anche se poi in *Space Cowboys*, con ovvia *mise en abyme*, il vecchio leone sfida i film-playstation tipo *Armageddon* sul loro stesso terreno, non tirandosi indietro di fronte agli effetti speciali digitali, ma mettendo in colonna sonora Frank Sinatra anziché gli Aerosmith. Per dimostrare, alla fine, che i moduli arcaici di *Where Eagles Dare* (*Dove osano le aquile*, Brian G. Hutton, 1969) funzionano ancora.

Ultimo erede della Hollywood classica, in un cinema sempre più povero di idee e di autori, negli anni '90 Eastwood appaga il critico cinefilo, figlio della *politique des auteurs* e bisognoso di miti che non siano semplice prodotto di marketing globalizzato. Il suo cinema, come mostra *Midnight in the Garden of Good and Evil*, continua ad avere dei margini di imprevedibilità, frutto forse involontario di calcoli sbagliati. Certo, sulla

scorta di un film così bizzarro, sembra facile mostrare la modernità di un regista che si districa tra finzione e ricostruzione documentaristica, metafore sulla relatività della verità e sulla cecità della visione. A meno che non sia, ancora una volta, un semplice effetto-autore: la trovata più banale, benedetta dall'*Eastwood's touch* e correlata al resto della sua opera, acquista ogni volta profondità impensate.

Forse Eastwood rimane più regista di film (volta a volta riusciti o sbagliati, banali o inclassificabili) che autore in senso classico. Autore lo è diventato quasi suo malgrado, perché il cinema nel frattempo ha preso un'altra strada, e lui è rimasto se stesso. Perché i critici ne avevano un disperato bisogno.

Regie

Play Misty for Me (*Brivido nella notte*), 1971
High Plains Drifter (*Lo straniero senza nome*), 1973
Breezy (id.), 1973
The Eiger Sanction (*Assassinio sull'Eiger*), 1975
The Outlaw Josey Wales (*Il texano dagli occhi di ghiaccio*), 1976
The Gauntlet (*L'uomo nel mirino*), 1977
Bronco Billy (id.), 1980
Firefox (*Firefox-Volpe di fuoco*), 1982
Honkytonk Man (id.), 1982
Sudden Impact (*Coraggio... fatti ammazzare*), 1983
Pale Rider (*Il cavaliere pallido*), 1985
Vanessa in the Garden (ep. di *Amazing Stories*, serie Tv), 1985
Heartbreak Ridge (*Gunny*), 1986
Bird (id.), 1988
White Hunter, Black Heart (*Cacciatore bianco, cuore nero*), 1990
The Rookie (*La recluta*), 1990
Unforgiven (*Gli spietati*), 1992
A Perfect World (*Un mondo perfetto*), 1993
The Bridges of Madison County (*I ponti di Madison County*), 1995
Absolute Power (*Potere assoluto*), 1997
Midnight in the Garden of Good and Evil (*Mezzanotte nel giardino del bene e del male*), 1997
True Crime (*Fino a prova contraria*), 1999
Space Cowboys (id.), 2000

Il mio nome è Leone

Valerio Caprara

È giusto cominciare con una frase apodittica, di quelle che sarebbero piaciute al Biondo: «Un restauro vero vale più di qualche polemica». Sino a qualche tempo fa, infatti, sarebbe stato inevitabile tuffarsi nel piacere dell'ispezione, nel gusto della correzione, nel puntiglio del ribaltamento: Sergio Leone come docile strumento dell'ennesima zuffa critica, ideologica e generazionale. Sia ben chiaro che chi scrive ritiene sacrosanta quella guerra di guerriglia, anche se ormai possiamo agevolmente distinguere l'antica, estrosa e un po' fatua vocazione agli astratti furori dall'aspro, concreto e traumatico rendiconto culturale. Non solo sul caso-Leone è stato applicato il sigillo di brillanti riletture e agguerriti studi, in qualche modo storicizzati dalla trascinante summa di Marcello Garofalo[1], ma un'operazione come quella condotta a termine dalla Scuola Nazionale di Cinema dimostra quanto il discorso sia salito di livello e quanto, soprattutto, coincida con una rinnovata e accanita capacità operativa.

Il restauro de *Il buono, il brutto, il cattivo* ci permette innanzitutto di rivedere il film, di riassorbirlo «per via naturale», di valutarne gli incastri di realizzazione, gli accorgimenti tecnici e i ripensamenti poetici; di ricollocarlo, con la cornice del naturale splendore, nel vivo della sensibilità contemporanea; di parlarne, insomma, a ragion veduta mettendo da parte le scaramucce tra accademici e chierici. Lo spunto polemico, cui forse non sappiamo più rinunciare, è invece connesso alla qualità del lavoro compiuto per recuperare l'edizione originale del film. Dire che in Italia non c'è alcun bisogno di occasionali restauri o frettolosi *maquillages* resterebbe una sterile professione di fede, se un progetto come questo non costituisse, invece, un esempio di filologica accuratezza: l'intera nostra premessa significherebbe ben poco senza il dato di partenza di una riproposta così coerente. Estremizzando, si potrebbe aggiungere che la più sofisticata ermeneutica leoniana conta meno di un memoriale appassionante come quello che Adriano Aprà e Mario Musumeci hanno dedicato alle certosine tappe del restauro nel bel volume che ha accompagnato la presentazione veneziana[2].

È anche una questione di tempi: il film che chiude la Trilogia del dollaro uscì nelle sale nel dicembre del '66 e solo oggi risulta abbastanza evi-

Eli Wallach e Clint Eastwood ne *Il buono, il brutto, il cattivo*

dente quanto esso abbia colto e interpretato lo spirito pre-sessantotto, sempre che s'intenda il controverso passaggio della nostra storia nella sua luce originaria di spinta libertaria, di impulso modernizzatore, di strategica reintegrazione neo-borghese.

In quest'ottica, dunque, proprio un kolossal derisorio riassume e mette in opera la nuova concezione del cinema d'autore, liberata dagli schemi della deriva neorealista eppure nutrita dei valori estetici della scuola; curiosa dei dispositivi e avida delle spigliatezze dei film di genere ma insieme cosciente della perdita di centralità del cinema-cinema; intimamente collegata alla personalità dell'autore, quanto decisissima a trarne tutti i vantaggi sul piano della popolarità e della commerciabilità. La memoria per il non ancora quarantenne regista non è un blocco marmoreo, una lapide gremita di nobili nomi, un album da preservare dalla volgarità, bensì una variazione del canone che deve essere trasgredito affinché ritrovi la primitiva capacità mitopoietica. Il diagramma del "plot", non a caso, inizia con i tre fermo-immagine che attribuiscono il nomignolo in didascalia a ciascun protagonista; e si conclude con la puntuale inversione dello stesso procedimento: lo spettatore ha avuto il tempo necessario per rendersi conto della contraddittorietà delle qualifiche – il buono non è affatto buono, il brutto non è soltanto brutto, il cattivo non è più cattivo degli altri due – in modo che il piacere della sfida, della lotta e dell'avventura possa tornare a risiedere nello spazio convenzionale del cine-

Lee Van Cleef ne *Il buono, il brutto, il cattivo*

ma. Uno spazio aperto alle cocenti disillusioni del cinismo e della violenza e, pertanto, più ampio, più duttile, più funzionale, più resistente allo scetticismo distruttivo dei nuovi «rivoluzionari» consumatori.

La storia non è maestra di vita né salvifico percorso di liberazione; la storia – anche quella consacrata dal cinema di cineteca – è un avvincente canovaccio su cui s'inscrivono le grandezze e le infamie, il caso e la volontà, il coraggio e la codardia, il desiderio e il destino; la storia è quella abitata da pochi eroi inconsapevoli e tanti vitalistici mascalzoni; la storia è lo sguardo Techniscope che raccorda i loro movimenti nevrotici e dona ad essi l'armonia che dovrebbe terminare col "the end" ma potrebbe anche prolungarsi nell'immaginario collettivo. Insomma non è certo scontata – alla luce dell'estremismo imminente che preferirà le (proprie) bandiere spiegate alle smobilitazioni modello 8 settembre – la sequenza del Biondo e Tuco, i quali s'imbattono entusiasti in un drappello di confederati e scoprono che si tratta dei nordisti, in fondo omologhi e solo resi irriconoscibili dalla polvere che ricopre le casacche blu. Il grandioso capitolo del ponte di Langstone, col capitano che palesa tutta la sua sfiducia sull'utilità della guerra, trasforma i due non tanto in liliali figurine pacifiste quanto in antesignani dell'eroe involontario alla Schindler. L'idea di far saltare il ponte serve a indurre i contrapposti eserciti ad andarsene da qualche altra parte, per proseguire la loro mattanza; e l'ecatombe conclusiva può far morire in pace il capitano, ma non riscattare il Biondo e Tuco. Viene appunto in

Clint Eastwood ne *Il buono, il brutto, il cattivo*

mente come il protagonista di *Schindler's List* neghi la vocazione alla "pietas" con un'ambigua battuta degna dei due compari: «Nella vita, secondo mio padre, servono un buon dottore, un prete indulgente e un bravo contabile». Non è necessario essere santi per fare del bene: anzi l'erede delle novecentesche utopie assassine, il vero integralista – sembra suggerire il profetico Leone – è chi vuol creare comunità ideali, buone e pure, al di fuori delle quali tutto è malvagio.

Qualcuno inorridì per la commistione di sacro e profano, per la scivolosità morale dei personaggi e la preponderanza della loro sostanza cinefila, ragion per cui è utile approfondire il rapporto cinematografico e/o politico dei due lestofanti con la guerra di Secessione, rileggendo un articolo di Guido Fink dedicato al dibattito su *Schindler's List*: «Quel che assolutamente non piacerà a chi conservi qualche illusione sulla Storia come espressione di moralità trascendenti, è il fatto che l'unica speranza di sopravvivenza si identifichi, sia pure inizialmente, con la logica del capitale, per cui appare controproducente affamare gli operai o mandarli nelle camere a gas; il business, come dice Schindler a Goeth, non si fa così. In questo senso, Spielberg non solo non rinnega i suoi film più spettacolari; ma non rinnega nemmeno Hollywood, anzi ne ribadisce l'insostituibile funzione come ultima frontiera e metaforica conservazione a futura memoria, di tutte le narrazioni possibili: anche le più dolorose e remote, anche quelle più apparentemente antitetiche alla natura dell'entertainment. E al termine di questo

film è forse proprio a Hollywood che gli ebrei di Schindler si dirigono, quando si incamminano in quella pianura deserta, alla ricerca di una città»[3].

Il Biondo e Tuco si dirigono, invece, verso la loro città ideale, il connivente cimitero di Sad Hill che custodisce, nell'imperturbabile distesa di croci quel bottino che nessuno scheletro vorrà mai sottrargli. Il tempo storico entra sempre in collisione con quello privato, come ha ribadito la ricchezza ossessiva di stile: la cadenza dei climax, l'antitesi dei comportamenti, il culto della commedia dell'arte (piuttosto che all'italiana: sembra certo che l'apporto di Age & Scarpelli fu quasi azzerato), le metafore ricorrenti, le ridondanze di punti di vista, gli scarti della musica su picchi d'azione distinti. Il procedimento rientra perfettamente nelle questioni che, in letteratura, William Empson chiama del Puro Suono e dell'Atmosfera. Quando si abbandona l'idea che la psicologia dei personaggi abbia valore di per se stessa, ci si trova sospinti all'estremo opposto; ci si trova a dire che la psicologia ha valore in quanto suggerisce rapporti incidentali di significato: l'amicizia e la rivalità, il disincanto e la rabbia valgono come il paesaggio, segnalano gli accordi e disaccordi tra il mondo e l'uomo.

La dilatazione leoniana, di cui si è scritto a iosa, è innanzitutto un prolungamento dei poteri dei personaggi attivato dalla regia come all'insaputa degli stessi: oggetti e non soggetti dell'avventura, il Biondo, Tuco e Sentenza sono di volta in volta esaltati dal primissimo piano, proiettati nella smisurata profondità dei campi lunghi, spezzati dalla ghigliottina brutale del montaggio, condannati alla fissità brechtiana o coinvolti nei più eccentrici ed espressionistici movimenti.

L'Altrove mitico sopravvive, benché privato dei privilegi dell'innocenza e consapevolmente esposto al turbine delle degenerazioni moderne. Se i vecchi cowboys di Ford, di Hawks, di Mann erano predestinati ad affrontare la prova suprema, l'istante in cui un progetto di civiltà si mette in gioco sull'eco delle Colt o dei Winchester, i tre maledetti di Leone devono guadagnarsi faticosamente uno status, soffrendo di un'isterica precarietà che persino nel trionfo può sancire la loro esclusione. Si comprende meglio, allora, il gusto per i colpi di scena che non puntano affatto a reinserire i desperados – magari a rovescio – nei valori stentorei del West: l'obiettivo è quello di far loro ritrovare, in una gamma di tonalità veritiere, quel macrocosmo epico la cui assenza ha motivato tutte le condotte precedenti. Nichilismo paradossale che raggiunge l'acme nella corsa ebbra di felicità di Tuco, teso a conquistare la propria rivincita romanzesca ma soprattutto la posizione giusta nell'inquadratura per affrontare la sparatoria. Il geometrico «triello» ha così luogo per affermare il sottile piacere di questa Visione Ultima della Storia: se qui Leone staglia le sue immagini più terse è perché l'America – e il cinema che abbiamo chiamato America – chiude il cerchio dell'epopea, e ai reduci non resta che lo splendore della forma retorica.

C'è infine da considerare quanto resti oggi, al momento di un restauro così autorevole e circostanziato, delle dure polemiche che inchiodarono il film al presunto surplus di maschilismo e violenza. Forse il discorso si potrebbe collegare all'inevitabile accostamento Leone-Peckinpah, a condizione che si sorvoli sulle solite tesi contrapposte d'imitazione o primogenitura: è chiaro che ci fu un rapporto di conoscenza e di diffidenza ed è noto che entrambi gli approcci riservarono al western un'aggressività "dirty" destinata a sgombrare il terreno dalla banalissima nostalgia (la cannonata che esplode sulla firma di Leone, suggellando i titoli di testa de *Il buono, il brutto, il cattivo*, risulta assai familiare agli spettatori di Peckinpah).

Fatte salve le differenze – che sono di scrittura, di referenti culturali e di livelli di rappresentazione – i due cineasti cercano, ciascuno con la propria debordante personalità, l'antidoto alla vulgata di Rousseau che difende la natura fondamentalmente benevola del sentimento umano e la conferma di una visione nicciana e darwiniana dell'amoralità della vita istintuale. In termini affabulatori l'amore è sempre lotta, un corpo a corpo per qualcosa contro qualcos'altro; l'emozione è passionalità, un continuum di amore e odio: certo l'industria cinematografica e il racconto per immagini, che vi s'insedia con la malleveria dell'arte, tendono innegabilmente all'ordine. Ma l'ordine non è necessariamente giusto, benevolo o bello. L'ordine può essere arbitrario, duro, crudele: le tematiche morali possono esservi presenti, ma sono accidentali, non sono che l'innesto dell'opera in un tempo e in un luogo utili alla finzione. Il sardonico romano e l'impetuoso californiano credono nell'inquadratura come delimitazione rituale, come un *temenos*, un luogo sacro. Tutto ciò che è immesso in questo spazio si trasfigura, dalle montagne di Sierra Charriba al campo nordista di Betterville, dalla prigione di Billy Kid alla missione di padre Ramirez, dal bordello di Agua Verde al cimitero di Sad Hill, gli esseri rappresentati entrano in una dimensione altra, da cui non riemergeranno più: «L'arte è sacrificale e l'aggressività che le è intrinseca si volge sia contro l'artista che contro la rappresentazione... Non c'è sobbalzare di spettatore pietoso che possa allontanare la fredda inevitabilità di quella cerimonia ieratica, il cui rito si ripete continuamente. Il sangue versato sarà versato per sempre. Il rituale della chiesa e del teatro è un rituale amorale di fissazione, che disperde l'ansia formalizzando e raggelando le emozioni. Il rito dell'arte è la legge crudele del dolore che si fa piacere»[4].

Così si articola, si precisa, si rafforza il gesto di Leone, volutamente disomogeneo all'epifania del genere. Non si tratta – come è stato distrattamente detto e ridetto – di apocalittica dissacrazione, di pedante demistificazione, di fazioso smascheramento e neppure di furba trasposizione attualistica. Con la sinfonia picaresca che conclude la Trilogia il regista riafferma, anzi, il suo amore per quel cinema perfetto; o meglio, l'amore di tutti gli spettatori europei per quel ciclico ripetersi di sensazioni delicate e complesse. Dalla nostra prospettiva, ci dice, è inutile rischiare l'inaridi-

Il buono, il brutto, il cattivo

mento o la museificazione ed è invece possibile isolare le singole tessere e riposizionarle in un diverso puzzle diegetico. Il western classico sparisce e va a ibridarsi in un cinema poetico-politico, in cui cioè l'anima e l'azione non possono più fare un tutt'uno: se Godard parlava del viso amorfo di Gary Cooper che, in *Man of the West* (*Dove la terra scotta*), «appartiene al regno minerale», possiamo vedere in dettaglio quanto le espressioni di Wallach, Eastwood e Van Cleef rimandino a una grottesca natura umana (allo stesso modo in cui la smorfia di Verdoux appartiene a Chaplin e viceversa). Che il sogno di Leone sia stato la quintessenza del western, la sua rifondazione metalinguistica, lo dimostra del resto il gioco, mai altrettanto sofisticato, del doppiaggio, con le voci italiane che deviano e ricompongono la comunicativa degli attori americani, con le loro corpose inflessioni che trasformano i caratteristi in protagonisti, con le imprevedibili traiettorie di senso che pretendono una drammaturgia nella drammaturgia.

Possiamo, a questo punto, ritornare al basilare effetto della dilatazione, che sicuramente risponde alle sottolineate esigenze artistiche o, magari, alle scoperte tattiche del mestiere. Ma non solo: il fatto è che l'inquieto e, questo possiamo anche dirlo, a lungo incompreso regista ha colto, con i suoi percorsi intellettuali, le sue fedeltà affettive, le sue scorribande fantastiche, l'equivalente cinematografico delle proustiane intermittenze del cuore. Molto prima della stesura definitiva – dolorosa la sua parte – di quelle straordinarie teogonie d'autore che sono *C'era una volta il West* e *C'era una volta in*

America, ha imparato con sardonica serenità e superiore leggerezza a «vedere» il cinema americano come tutti lo vedevamo nel passaggio tra gli anni '50 e gli anni '60. Un metodo ingenuo e folle, accanito e ossessivo di espansione della memoria, che prevedeva dieci, venti, cento volte la pantomima delle sequenze amate: è facile riconoscere il segreto della rifrazione infinita leoniana se chi scrive, per limitarci ad un esempio, ha capito, solo nello specchio di quei personaggi plausibili e dissonanti, di quella serie irridente di contrappassi, di quei mortiferi triangoli narrativi e di quei crescendo schizofrenici di comportamenti, perché un tempo lontano s'estenuava in un cortile romano o in un giardino vesuviano a montare e smontare con gli amichetti le sventagliate di mitragliatrice che falciano i guerrieri di *Tomahawk* (*Tomahawk, scure di guerra*, G. Sherman, 1951), il duello subacqueo a pugnali sguainati di *Distant Drums* (*Tamburi lontani*, R. Walsh, 1951), la vile esecuzione dell'indomito capo di *Taza, Son of Cochise* (*Il figlio di Kociss*, D. Sirk, 1954).

---

1. Marcello Garofalo, *Tutto il cinema di Sergio Leone*, Baldini & Castoldi, Milano, 1999.
2. Angela Prudenzi e Sergio Toffetti (a cura di), *Il buono, il brutto, il cattivo di Sergio Leone*, Scuola Nazionale di Cinema, Quaderni della Cineteca, Roma, 2000.
3. Guido Fink, *La salvezza? È a Hollywood*, «Il Messaggero», 2 gennaio 1994.
4. Camille Paglia, *Sexual Personae*, Einaudi, Torino, 1993.

Il buono, il brutto, il cattivo
Regia: Sergio Leone; *aiuto regista*: Giancarlo Santi; *assistente alla regia*: Fabrizio Gianni; *soggetto*: Luciano Vincenzoni, Sergio Leone; *sceneggiatura*: Age & Scarpelli, Luciano Vincenzoni, Sergio Leone; *direttore della fotografia* (Techniscope, Technicolor): Tonino Delli Colli; *operatore alla macchina*: Franco Di Giacomo; *assistente operatore*: Sergio Salvati; *effetti speciali*: Eros Bacciucchi; *fonici*: Elio Pacella, Vittorio De Sisti; *missaggio*: Fausto Ancillai; *fonico doppiaggio*: Goffredo Potier; *musiche*: Ennio Morricone; *direzione musicale*: Bruno Nicolai con l'Orchestra Sinfonica Italiana; *scenografia e costumi*: Carlo Simi; *aiuto scenografo*: Carlo Leva; *truccatore*: Rino Carboni; *parrucchiere*: Rino Todero; *montaggio*: Nino Baragli, Eugenio Alabisio; *segretaria di edizione*: Serena Canevari.
Interpreti: Clint Eastwood (*il Biondo*); Eli Wallach (*Tuco*), Lee Van Cleef (*Sentenza*), Aldo Giuffrè (*ufficiale nordista*), Mario Brega (*caporale Wallace*), Luigi Pistilli (*padre Ramirez*), Rada Rassimov (*Maria, la prostituta*), Enzo Petito (*trafficante d'armi*), Claudio Scarchilli, Livio Lorenzon (*Baker*), Antonio Casale (*Jackson*), Sandro Scarchilli, Benito Stefanelli, Angelo Novi (*frate*), John Bartha (*sceriffo*), Antonio Casas (*John*), Al Mullock (*tiratore monco*), Chelo Alonso (*contadina messicana*), Aldo Sambrell, Sergio Mendizábal, Lorenzo Robledo (*membri della gang di Sentenza*), Molino Rocho, Frank Braña.
Produzione: Alberto Grimaldi per la PEA; *organizzatore generale*: Aldo Pomilia; *direttore di produzione*: Fernando Cinquini; *ispettori di produzione*: Carlo Bartolini, Federico Tofi; *segretari di produzione*: Antonio Palombi, Luigi Corbi; *origine*: Italia, 1966; *distribuzione*: PEA; *nulla osta*: 20 dicembre 1966; *durata*: 176'.
Titoli: Lardani. Interni girati presso la Elios Film. Sincronizzazione NIS Film. Doppiaggio eseguito dalla CDC. Edizioni Musicali Eureka.

Cognome, nome / Surname, name

Indirizzo / Address

Cap / Postcode Città / City

Stato / Country Tel. / Phone

Bianco & Nero

☐ Desidero prenotare n. .... abbonamento/i per un anno (4 numeri + 1 numero doppio):
L. 80.000 - Euro 41,32 (Italia), L. 100.000 - Euro 51,65 (Europa), L. 120.000 - Euro 61,97 (altrove)

☐ Please send me n. .... annual (4 issues + 1 double issue) subscription/s:
L. 80.000 - Euro 41,32 (Italy), L. 100.000 - Euro 51,65 (Europe), L. 120.000 - Euro 61,97 (elsewhere)

Forma di pagamento / Payment

☐ Unisco assegno bancario / I enclose a cheque

☐ Spedite contrassegno / Please forward C.O.D.

☐ Ho versato sul vostro c/c postale n. 222307 / I have utilised Italian Post Office account n. 222307

☐ Autorizzo pagamento con carta di credito / I authorise you to charge my: ☐ American Express ☐ Visa ☐ Carta Si
n. ______________________ scadenza / expiry date ______________

☐ Inviate fattura (solo per enti e istituzioni) / Invoice for Companies and Public Bodies only
Data / Date Firma / Signature

Cedola di commissione libraria

NON AFFRANCARE
Francatura ordinaria a carico del destinatario da addebitarsi sul conto di credito speciale n. 334 presso l'Ufficio Postale di Venezia C.P. (Aut. Dir. Prov. P.T. di Venezia n. 44242/3/II del 29.12.83)

Marsilio Editori s.p.a.
Marittima - Fabbricato 205
30135 Venezia
ITALY

Sped. in abb. post. 45% art. 2 Comma 20/B Legge 662/96 Filiale di Padova

Distribuzione
Marsilio

ISBN 88-317-7477-8
9 788831 774772

L. 20.000 – € 10,33